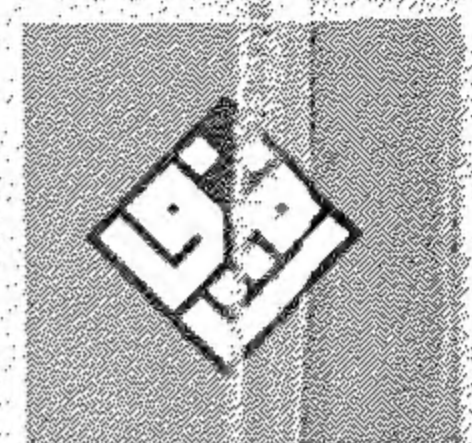


ياسكال كازانوفا

الجمهورية العالمية للأدب

ترجمة : أمل الصبان
تقديم : محمد أبو العطا



المشروع القومي للترجمة

414

المشروع القومي للترجمة

الجمهورية العالمية للأدب

تأليف : باسكال كازانوف

ترجمة : أمل الصبان

تقديم : محمد أبو العطا



المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– العدد : ٤١٤

– الجمهورية العالمية للآداب

– باسكال كازانوفا

– أمل الصبان

– محمد أبو العطا

– الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة لكتاب :

La République Mondiale Des Lettres

تأليف : Pascale Casanova

الناشر : Éditions du Seuil

الصادر Mars 1999

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour@onebox.com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

تقديم

هذا كتاب مهم لأنه يرسم - فى حيوية شديدة - ملامح دقيقة لحركة الأدب فى العالم حتى عام ١٩٩٩؛ والمؤلفة باسكال كازانوفنا الناقدة الفرنسية والباحثة الأكاديمية ، لانتغيا بكتابها هذا التاريخ بقدر ما تجرب استشراف المستقبل عشية مقدم الألفية الثالثة . فعالمتنا جعل يتخذ شكل قرية واحدة أو " جمهورية " واحدة تضم كيانات متعددة وأعراقاً متباينة وثقافات مختلفة ، من ثم كانت أطروحة المؤلفة التى حاولت - من منظور جديد ومبتكر - أن ترسم مسارتشكّل هذه الجمهورية العالمية لا فى مجال السياسة بل الأدب ، كان عليها أن توظف مصطلحات السياسة والاقتصاد فى رسم صورة دقيقة لهذه الجمهورية ولنشاط مواطنيها المكثف والتعاملات والعلاقات بين مختلف أجزائها ؛ فهناك " قوانين الاقتصاد النوعى التى تحكم الوسط الأدبى " ، و " المسائل الخطيرة المعادية للنظام الأوروبى " ، و " العنف والرهانات والصراعات النوعية " ، و " السوق العالمية للسلع الفكرية " ، و " الخبراء الاستراتيجيون للاقتصاد الخاص بالأدب " ، إلخ .

وفى دراستها للواقع الأدبى فى العالم تنطلق المؤلفة من عصر النهضة الأوروبى وظهور اللغات القومية ، ثم هيمنة القارة القديمة على معظم أجزاء العالم فى عصر المد الاستعماري طيلة ثلاثة قرون ، ثم مرحلة ما بعد الكولونيالية ، وأخيراً العولة . تقول المؤلفة :

" تشكل الحيز الأدبى فى القرن السادس عشر فى الوقت الذى تم فيه ابتكار الأدب رهاناً للنزاع . ولم يكف هذا الحيز عن الاتساع والامتداد منذ ذلك الحين عن طريق المراجع والاكتشافات ؛ وبالتالي ظهرت المنافسات قديماً مع ظهور الدول الأوربية وقيامها ، وكان الأدب فى بداياته حبيس تجمعات إقليمية محكمة الإغلاق بعضها على

بعض ثم غدا رهاناً مشتركاً ، وكانت إيطاليا فى عصر النهضة - وقد زودت بإرثها اللاتينى - أول قوة أدبية معترف بها ... ثم جاءت بعد ذلك فرنسا عند ظهور جماعة "لا بلياد" فأبرزت أول تخطيط لحيز أدبى عبر وطنى مشككة فى نفس الوقت فى التقدم الإيطالى والهيمنة اللاتينية [...] .

وقد نجحت المؤلفة فى إقامة حوار خصب وخلاق بينها وبين القارئ بدءاً من عنوان أطروحتها ، فربما رأى البعض فى هذه الدولة نظاماً سياسياً آخر غير الجمهورية ، أو أنها ليست دولة واحدة بل عدة دول متصارعة تدين الهيمنة على الدول والكيانات الأضعف لأقواها ، كما يحدث فى عالم السياسة .

هذا الحوار هو بلا ريب عنصر جذب فى الكتاب ، فكلما تتبع القارئ خطة الكتاب وبناءه الممتع الذى شيدته المؤلفة ألقى نفسه - خاص القارئ العربى - مدفوعاً إلى وضع خطة مغايرة قليلاً أو كثيراً ، وإلى إقامة بناء مواز للذى بنته المؤلفة ، فيغير الأدوات والعناصر التى استخدمتها ويستبدل بها عناصر وموارد من ثقافته ومن تراثه الأدبى والسياسى والحضارى ، فصورة باريس فى الكتاب تذكرنا ببغداد ودمشق والقاهرة وقرطبة ، تلك الحواضر التى ألفت مراحل حضارية سبقت مدناً من العالم تتنازع الآن الريادة الأدبية والعلمية إلى جانب السيطرة السياسية والثراء .

وإذا كان كتاب مارتن برنال " أثينا السوداء " (ترجم جزؤه الأول فى هذه السلسلة) يبحث فى الجنور البعيدة للثقافة الغربية الحديثة والمعاصرة ويردها إلى أصول أبعد من اليونان : مصر والشام والعراق ، فإن الكتاب الذى بين يدي القارئ لا يلتفت إلى شىء من ذلك ، فالمؤلفة لم تتوقف لحظة واحدة عند الأصول القديمة لهذه الجمهورية العالمية للآداب ولم تذكر الإمبراطوريات السابقة عليها لأنها تقصد أولاً إلى دراسة الواقع الأدبى فى عالمنا المعاصر .

فى الجزء الثانى من الكتاب تجرب باسكال كازانوفاً تسجيلاً دقيقاً لما ماجت به أطراف هذه الجمهورية العالمية من متغيرات وانقلابات جاء بعضها من الشرق الأوروبى والبعض الآخر من الغرب البعيد (أمريكا اللاتينية) ، لكن انتصاف القرن العشرين

كان موعد ظهور التيارات الأدبية الكبرى التى نجحت فى تهديد مكانة باريس الحاضرة الأدبية بلا منازع على مدار العقود ، هنا اتسع نطاق هذه الجمهورية إذ ظهرت مناطق نفوذ جديدة ، فقد انتزع اليابانى كواباتا الاعتراف والفوز بجائزة نوبل ثم الكولومبى جرثيا ماركت ثم النيجيرى وول سوينكا ثم نجيب محفوظ ، إلخ . بعضهم كتب بلغة أوربية والبعض الآخر بلغة غير أوربية ومع ذلك يخضع للقيم والمعايير التى لهذه الجمهورية العالمية .

و" الجمهورية العالمية للأدب " ، إذن ، سفر محتشد بالقضايا والأفكار ، به تشريح مفصل لتحولات نولة الأدب الحديثة من منشور غربى ، استطاعت المترجمة القديرة د . أمل الصبان - كما عودتنا - أن تنقله إلى القارئ العربى فى تمام معناه واكتمال بنائه بما تنسم به من أسلوب واضح ورشيق وبروح المترجم المثقف والأمين .

د . محمد أبو العطا

القاهرة ، أغسطس 2002

الوحدة الزخرفية في البساط

يعد هنري جيمس Henry James^(١) أحد الكتاب النادرين ، الذين جرؤوا على عرض المسألة الشائكة والدائبة الخاصة بعلاقة الكاتب (ومن ثم النص) بناقده بطريقة أدبية في "الوحدة الزخرفية في البساط" (Le Motif dans le Tapis) ويعيداً عن الإعلان عن مجرد بيان فشل يحيل الناقد إلى عنصر مؤسس للأدب يتعذر بلوغه، أكد جيمس على مبدئين متناقضين للتمثيلات العادية للفن الأدبي: فمن جهة، هناك شيء يتعين اكتشافه في كل عمل وذلك هو الدور الشرعي للنقد، ومن جهة أخرى، هذا "السِر" ليس من النوعية التي لا يمكن الإفصاح عنها، أو ذا جوهر متعال يفرض صمت المذهول. والكناية التي استخدمها جيمس والتي تتسم بشدة المادية، والخاصة "بالوحدة الزخرفية" (أو الرسم) في البساط، يقول عنها: "إنها كناية ملموسة، شأنها شأن عصفور في قفص، أو طعم في سنارة، أو قطعة جبن في مصيدة فئران"^(٢) تفرض فكرة وجود مجال في الأدب، للبحث عن شيء لم يتم وصفه بعد.

ورد جيمس على الكاتب الذي جاء ليعلنه أنه برغم كل ما يتميز به من دقة بوصفه مفسراً مرهفاً، فقد "مرت بجوار خطابي القصير" نون أن تعي مشروعه الأدبي، وسأله الناقد الذي أصيب بإخفاق: "بغية بلوغ هذا الهدف، ألا تستطيع إعطائي علامة صغيرة؟" [...] وأجاب الكاتب "ذلك لأنك لم تدرك هذه العلامة أبداً، ولو أدركتها لما استطعت رؤية أي شيء سوى هذا العنصر المقصود ، فأننا أراه واضحاً ولموساً شأنه شأن رخام هذه المدفأة"^(٣) ، ولطعنه في شرفه المهني أصر الناقد ، وأعلن - بكثير من الاجتهاد - كل النظريات النقدية الموجودة ، وتسأل : "هل يتعلق الأمر بنوع من الخطاب الباطني؟" [...] أو بنوع من الفلسفة؟ وهو مقتنع بضرورة البحث في النص عن تعبير عن عمق يتجاوز المعنى الظاهري ، ويضيف : "هل يكمن هذا العمق في الأسلوب أو في الأفكار؟ هل لهذا العمق صلة بالشكل أو بالعواطف؟ مكرراً ثنائية الشكل والمضمون التي لا تبلى. وصرخ يائساً: "على أن يتعلق الأمر بنوع من اللعبة الأسلوبية، أو بشيء

تبحث عنه فى اللغة ، ربما كان ذلك مثلاً نوعاً من التفضيل لحرف الباء! بابا، برقوق ، هذا النمط من الأشياء؟، متحدثاً بذلك عن نظرية الصورية الخالصة ، وأجاب الكاتب الروائى: "يوجد فى عملي فكرة يدونها ما استشعرت بأى اهتمام حيال هذا العمل، إنه المشروع الأكثر دقة والأكثر نجاحاً من بين كل أعمالي (٤)، شىء يتصل بالخطة الأصلية للعمل ، كأنه وحدة زخرفية معقدة فى بساط إيرانى" (٥) وظل "جمال تكوين" أشكال الزخرف "فى كل تعقيدها الرائع" - حتى ذلك الحين - كالرسالة المسروقة، فهى موجودة نصب أعين الجميع ومع ذلك خفية، وأكد جيمس الكاتب: "إننى لم أحتط أبداً لأكم السر فحسب، ولكن علاوة على ذلك، لم أحلم قط بحدوث مثل هذا الشىء".

ويدعو كتاب "وحدة زخرفية فى البساط" - الذى يعد نقداً للنقد وفرضياته الطبيعية - إلى إعادة التفكير فى كل مسألة النظرة النقدية والأسس الجمالية التى يقوم عليها النقد، وفى الوقت الذى يبحث فيه الناقد الجيمسى عن سر العمل، لا يفكر لحظة فى إدانة طبيعة الأسئلة التى يطرحها على النصوص، أو فى تعديل الفكرة المسبقة الكبرى والتى تتسبب فى كف بصره: الفكرة التى تعد نوعاً من النقد المسبق الذى لا يمكن مناقشته، والخاصة بضرورة وصف العمل الأدبى كاستثناء أدبى وكظهور فى أفق غير متوقع ومعزول، وبهذا المعنى فإن النقد الأدبى يمارس نوعاً من الأحادية الجذرية: فالعمل الفريد والمتعذر إنقاظه هو وحدة كاملة وتامة لا يمكن قياسها أو مقارنتها إلا بذاتها، مما يجبر المفسر إلى دراسة مجمل النصوص التى تشكل ما نطلق عليه "تاريخ الأدب" فى ترتيبها الجغرافى.

ومعنى الحل - "وحدة زخرفية فى البساط" - الذى يقترحه جيمس على الناقد هذا الشكل (أو هذا التكوين) الذى لا يظهر إلا عند ظهور شكله وتماسكه فجأة من التواتر ومن الفوضى الظاهرية لتصور معقد، يتعين البحث عنه لا بعيداً عن النص أو خارجه، ولكن انطلاقاً من وجهة نظر أخرى حول البساط أو حول العمل ، وإذا قبلنا من ثم - عند تغيير النظرة النقدية - الابتعاد لمسافة عن النص نفسه لتأمل مجمل تكوين البساط، ومقارنة الأشكال المتكررة والتشابهات والتباينات مع أشكال أخرى، وإذا ما ألزمنا أنفسنا بالنظر إلى مجمل البساط كتمثيل متماسك، يمكننا فى هذه الحالة فهم خاصية الزخرف النوعية التى نريد إظهارها. وتمنع فكرة التعددية المؤسسة للنص النظر إلى مجمل التشكيل - وذلك لاستخدام مصطلح ميشيل فوكو Michel Foucault - الذى ينتمى إليه ، أى مجمل النصوص والأعمال والمناقشات الأدبية والجمالية التى يدخل معها فى تناغم وعلاقة ، والتى تؤسس تفرد وأصالة الحقيقية .

ويفترض تغيير وجهة النظر عن العمل (عن البساط)، تعديل النقطة التي تنظر إليها منها ، ولذلك - للاستطراد في كتابة هنري جيمس Henry James - "يمكن للتعقيد الرائع" الخاص بالعمل الغامض أن يجد مبدأ في مجمل النصوص الأدبية التي استطاع العمل من خلالها وفي مواجهتها بناء نفسه وإيجاده، ويمثل كل عمل جديد في العالم أحد عناصره ، ويصبح كل ما يكتب ويترجم وينشر وينظر ويتم التعليق عليه ويكتسب شهرة أحد عناصر هذا التكوين ، ولا يمكن فك رموز كل عمل، بوصفه "زخرفاً"، إلا اعتباراً من مجمل التشكيل، ولا يظهر في تماسكه الأخير إلا من خلال علاقة مع العالم الأدبي ، فالأعمال الأدبية لا تظهر في تفرد لها إلا اعتباراً من مجمل الهيكل الذي سمح بظهورها ، فكل كتاب كتب في العالم وتم الإعلان عنه بوصفه أدبياً هو جزء ضئيل من الخليط الضخم للأدب العالمي بأسره .

ومن ثم فإن أكثر ما يمكن أن يبدو غريباً عن النص وبنائه وشكله وتفرده الجمالي هو ما يولد في حقيقة الأمر النص نفسه ويسمح بظهوره ، إن تكوين مجمل البساط أو شكله - أى في النظام العالمي - مجمل "الحيز الأدبي العالمي" هو العنصر الوحيد الجدير بإعطاء معنى وتماسك لشكل النصوص نفسها ، فهذا الحيز ليس بناءً معنوياً ونظرياً، ولكنه عالم ملموس بالرغم من اختفائه: إنها الأقطار الواسعة للأدب، إنه هذا الكون الذي يتولد فيه ما يتم الإعلان عنه بوصفه أدبياً وما يتم الحكم عليه بأنه جدير باعتباره أدباً، إنه المكان الذي تناقش فيه وسائل تشكيل الفن الأدبي ودروبه النوعية .

ومن ثم سنجد أراضى وحدوداً أدبية مستقلة عن الحدود السياسية، عالم سرى ومع ذلك يمكن أن يدركه الجميع ولا سيما الأكثر عوزاً ، أقطار يعد فيها الأدب بمثابة القيمة الوحيدة والمورد الوحيد، عالم مركزي شكل عاصمته الخاصة وريفه وحدوده، وتحولت فيه اللغات إلى أدوات سلطة ، وفي هذه الأماكن يصارع كل فرد ليتم إقراره ككاتب، ووضعت قوانين نوعية، فتحرر بذلك الأدب - على الأقل في المناطق الأكثر استقلالاً من التعسف السياسي والقومي - وقامت الصراعات بين اللغات المتنافسة، وأخذت الثورات دائماً طابعاً أدبياً وسياسياً في الوقت ذاته ، ولا يمكن فك رموز هذا التاريخ إلا عن طريق القياس الأدبي للزمن، "الزمن" الخاص بالعالم الأدبي، ولكن أيضاً عن طريق تحديد موقع حاضر نوعي: "خط جرينتش" الأدبي .

وموضوع تحليل الجمهورية العالمية للآداب لا يتمثل في وصف مجمل العالم الأدبي أو التطلع إلى حصر شامل ومستحيل للأدب العالمي ، فالأمر يتعلق بتغيير المنظور ووصف العالم الأدبي "اعتباراً من مرصد معين"^(١)، وذلك وفقاً لتعبير بروديل، لإتاحة

الفرصة لأنفسنا لتغيير رؤية النقد العادية، ولوصف عالم جهله الكتاب أنفسهم يوماً ، وإظهار أن القوانين التي تحكم هذه الجمهورية الغريبة والضخمة من منافسة ، وعدم تساوي، وصراعات نوعية تسهم بطريقة مبتكرة وجديدة في توضيح الأعمال التي لاقت قدراً من التعليق، ولا سيما أعمال بعض أكبر الثوار الأدبيين في هذا العصر: مثل جويس ، وبيكيت ، وكافكا وكذلك هنري ميشو ، وهنريك إبسن ، وسيوران ، ونايبول ، ودانيلو كيش ، وأرنو شميدت، ووليام فوكنر وغيرهم .

ويتجسد الحيز الأدبي العالمي – من حيث تاريخه وجغرافيته حيث لم يتم رسم خطوطه أو حدوده ووصفها – في الكتاب أنفسهم: إنهم يمثلون التاريخ الأدبي ويصنعونه ؛ ولذا يتمثل طموح النقد الأدبي العالمي في السماح بتأويل أدبي نوعي ومع ذلك تاريخي للنصوص، أي إزالة التناقض المعروف باستحالة تجاوزه ، بين النقد الداخلي – الذي لا يجد مبدأ معني للنصوص نفسها سوى داخلها – وبين النقد الخارجي، الذي يصف الظروف التاريخية لإنتاج النصوص، ولكن يندد به الأدباء بوصفه عاجزاً عن وصف ما تنسم به هذه النصوص من أدبية ومن تفرد وتقديمها. ومن ثم سيتعلق الأمر بالتوصل إلى تحديد موقع الكتاب (وأعمالهم) داخل هذا الحيز الضخم ، وبعد ذلك نوعاً من التاريخ المحيز .

وعند تناول فرنان بروديل للتاريخ الاقتصادي للعالم بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر، أعرب عن أسفه لأن كل الأعمال العامة المتصلة بهذا الموضوع "انفلقت بصورة منتظمة داخل إطار أوربا"، وأضاف: "وانتفى على قناعة بأن التاريخ يتميز بالتفكير بطريقة مقارنة، على المستوى العالمي وهي الطريقة السليمة الوحيدة [...] . فبالفعل يعد تاريخ الاقتصاد العالمي أسير فهماً من تاريخ أوربا وحدها" (٧) ، ولكنه اعترف في الوقت نفسه بأن تحليل الظواهر على المستوى العالمي كان من شأنه "إحباط الأكثر جسارة وحتى الأكثر سذاجة" (٨) ، ومن ثم سنطبق في هذا العمل وصية فرنان بروديل في اتباع المستوى العالمي بغية تقديم وشرح شمولية الظواهر واعتمادها على بعضها البعض، مع احترام إشارات التحذيرية والمتواضعة .

ومع ذلك لا يتعين علينا إغفال أنه بغية تحليل تعقيد هذه الضخامة، كان ينبغي التخلي عن كل العادات المرتبطة بالتخصصات التاريخية واللغوية والثقافية وكل التقسيمات بين مختلف العلوم ، التي تبرر جزئياً نظرتنا المقسمة للعالم؛ لأن هذا الخرق وحده يسمح بالتفكير خارج الأطر المفروضة وتصور الحيز الأدبي بوصفه واقعاً كلياً.

كان الكاتب فاليري لاريو أول من تطلع إلى قيام "نولية فكرية" ^(٩) ، ونادى بجسارة محمودة إلى نشأة نقد أدبي دولي . وكان الأمر يتعلق بالنسبة له بالانفصال عن العادات القومية التي تخلق وهم الوجدانية والنوعية والتعددية، وبصفة خاصة بالقضاء على الحدود التي تفرضها القوميات الأدبية حتى ذلك اليوم كما يستنتج في كتاب "من وحى القديس جيروم" (Sous l'invocation de Saint Jérôme)، الذي اقتصر فيه محاولات وصف الأدب العالمي على "مجرد وضع إصدارات مختلف الآداب القومية بجانب بعضها البعض" ^(١٠)، ولكنه يستتبع: "ونشعر بالفعل بأن علم الأدب في المستقبل - متخلياً في نهاية المطاف عن كل أنواع النقد باستثناء النقد الوصفي - لن يتوصل إلا لتشكيل وحدة متزايدة تلبي متطلبات هذين المصطلحين: تاريخ وعالمى" ^(١١). وأعلن هنري جيمس Henry James أن فائدة مثل هذا المشروع تتمثل في ادراك مبتكر وبديهي لمعنى النصوص : "فلم يكن هناك أدنى سبب ليهرب منا معنى النصوص ، كان الأمر عظيماً ومع ذلك جد بسيط ، بسيطاً ومع ذلك جد عظيم، ومعرفته أخيراً كانت نوعاً من التجربة المستقلة" ^(١٢) ومن ثم سنستلهم هنا من هنري جيمس وفاليري لاريو Valéry Larbaud .

الهوامش

(1) Henry James, *Le motif dans le tapis*, Arles, Actes Sud, 1997 (trad. Par E. Vialleton) .

(2) Ibid., p. 26.

(3) Ibid., p. 24 .

(4) Ibid., p. 22.

(5) Ibid., p. 34.

(6) Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, t. 3, *Le Temps du Monde*, Paris, Armand Colin, 1979 .p. 9.

(7) Ibid., p. 9.

(8) Ibid., p. 8.

(9) Valery Larbaud, *'Paris de France'*, Jaune, bleu, blanc, Paris, Gallimard, 1927, p. 15.

(10) V. Larbaud, *'Vers l'Internationale .:Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 147 .Cet article est consacré au Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance du célèbre comparatiste et ami de Larbaud Paul Van Tieghem, qui a été l'un des premiers, en France, à poser les bases d'une histoire littéraire internationale.

(11) V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, op. cit., p. 151

(12) H. James, op. cit., p. 53.

الجزء الأول

العالم الأدبي

الفصل الأول

مبادئ تاريخ عالمي للأدب

" الحضارة هي رأسمال يزيد عبر القرون "

بول فاليري

حرية الفكر

أشعر بالحق لعدم استطاعتي عرض بانوراما لوسع نطاقاً عن
إنتاجنا الجيد ، وإنني لا ألقى بمسئولية ذلك الأمر على الأمة التي لا
يتحصنها الفكر أو العبقرية فقد تلخرت لأسباب حالت دون ارتقائها
في نفس زمن ارتقاء جاراتها (...) ، وإننا لنشعر بالخجل لعدم
قدرةنا على مساواة جيراننا في بعض الأنواع الأدبية ونأمل في
تعويض الوقت الذي أضاعته الكوراث التي تعرضنا لها عبر العمل
الشاق (...) ، وطينا ألا نحنو نحنو الفقراء والذين يحاولون
التظاهر بالثراء ... فنتقبل عوزنا بصبر رهب وياشجعنا هذا
الوضع على الوصول عبر العمل الشاق إلى كنوز الأدب التي تسمح
ملكيتها بالوصول إلى نروة المجد الوطني .

فريدريك الثاني ملك بروسيا

" عن الأدب الألماني "

منذ فترة طويلة وصف الكتاب أنفسهم - بطريقة جزئية ومقتوعة بلا شك -
الصعوبات المرتبطة بموقفهم في العالم الأدبي ، والمشاكل النوعية التي يتعين عليهم
حلها ولا سيما قوانين الاقتصاد النوعي الغريبة التي تحكم الوسط الأدبي ؛ بيد أن قوة
النفي والرفض كبيرة في هذا العالم حتى إن كل النصوص التي تناولت من قريب

أو بعيد هذه المسائل الخطيرة والمعادية للنظام الأدبي قد تم تحييدها على الفور ؛ فمنذ دى بليه (Du Belia) حارل العديد من الكتاب من خلال أعمالهم نفسها كشف النقاب عن العنف والرهانات الحقيقية التي سبقت حياتهم وصراعاتهم النوعية ككتاب . ومنذ اللحظة التي تتكون لدينا فيها فكرة عن نظام العمل الحقيقي للعالم الأدبي ، فغالباً ما يمكننا الاكتفاء بقراءة حرفية لهذه النصوص حتى يبدو لنا جلياً وصف عالم ما كان يمكن تصويره ، ومع ذلك فكل لفظ اقتصادي وكل اعتراف أدبي بوجود " أسواق للألفاظ " و " حروب غير مرئية " كما ذكر خليبنيكوف Khlebnikov ، وكل تصريح بوجود سوق عالمية للسلع الفكرية كما فعل جوته Goethe ، أو " ثروات غير مادية " أو " رأسمال ثقافي " كما فعل فاليري Valery ينكره النقد ويرفضه لمصلحة التفسير المجازي و " الشعري " ، ومع ذلك فبعض متصارعيننا الأكثر نفوذاً في هذه اللعبة الأدبية هم أنفسهم الذين وصفوا في كلمات تفك في ظاهرها رموز هذا " الاقتصاد الفكري " - وفقاً لتعبير بول فاليري - الذي يؤسس بنيان العالم الأدبي ، و استطاعوا بوصفهم خبراء استراتيجيين للاقتصاد الخاص بالأدب تقديم صورة دقيقة - رغم كونها جزئية - عن قوانين هذا الاقتصاد وخلق أدوات تحليل حديثة تماماً لممارستهم الأدبية ، وفي أغلب الأحيان تتسم هذه الأدوات بالشجاعة لتناقضها مع العادات الساحرة القديمة ...

وتكتسب بعض الأعمال قيمتها في آن واحد من إنتاجها الأدبي الخالص وكذلك من التحليلات القوية التي تقدمها عن نفسها وعن العالم الأدبي الذي توجد فيه ، ومن هنا إذا ما فهم أكثر المؤلفين حنكة موقعه في العالم ووصفه فهو مع ذلك يجهل المبدأ العام والمولد للبنيان الذي يصفه كحالة خاصة ، ولتعلقه بوجهة نظر معينة فهو يرى جزءاً من البنيان بون العالم الأدبي في مجمله ، ويرجع ذلك إلى أنه من بين الآثار الخاصة بالعقيدة الأدبية طمس مبدأ السيطرة الأدبية ؛ ولذا يتعين الارتكاز على الكتاب وكذلك تدعيم بعض حدسهم وأفكارهم الهدامة وتنظيمها لمحاولة وصف الجمهورية العالمية للأدب ، وكما يقول فاليري لاريو فإن " للسياسة الأدبية " دروبها وأسبابها التي تجهلها السياسة : " فهناك فارق كبير بين الخريطة السياسية والخريطة الفكرية للعالم ؛ فشكل الأولى يتغير كل خمسين عاماً و تغطيها تقسيمات تعسفية وغير مؤكدة وتتحرك مراكزها المزدهرة حركة سريعة ... بينما يحدث التعديل في الخريطة الفكرية غالباً ببطء ، وغالباً ما تتمتع حدودها بالثبات [...] ؛ ومن هنا يتسنى لنا استنتاج سياسة فكرية لا تمت بصلة للسياسة الاقتصادية .. " (١) ، ويسجل فرنان برودل أيضاً الاستقلال النسبي للساحة الفنية عن المجال الاقتصادي - وبالتالي السياسي - ويفسر ذلك بأنه

فى القرن السادس عشر كانت فينيسيا هى العاصمة الاقتصادية للعالم بينما تغلبت عليها فلورانس ولهجتها التوسكانية فى المجال الفكرى، وفى القرن السابع عشر أصبحت أمستردام مركز التجارة الأوربية بينما تفوقت روما ومدريد فى مجال الفنون والأدب ، وفى القرن الثامن عشر أصبحت لندن مركز العالم الاقتصادى بينما فرضت باريس هيمنتها الثقافية . ويضيف فاليرى لاريو فى كتابة^(٢) : إنه فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين احتلت فرنسا المرتبة الأخيرة على المستوى الأوروبى اقتصادياً بينما كانت نون جدال مركز الأدب والرسم الغربيين ، وحقت إيطاليا ومن بعدها ألمانيا تفوقاً موسيقياً فى عهد لم يكن لهذين البلدين خلالها سيادة اقتصادية ، وحتى فى يومنا هذا لم تضع النهضة الاقتصادية الهائلة التى حققتها الولايات المتحدة هذا البلد على قمة العالم الأدبى أو الفنى " ...^(٢) وتكمن صعوبة فهم أسلوب عمل هذا العالم الأدبى فى قبول عدم تطابق حدوده وعواصمه ودروبه وأشكال اتصالاته مع مثيلتها الخاصة بالعالم السياسى والاقتصادى .

وقد تشكل الحيز الأدبى فى القرن السادس عشر فى الوقت الذى تم فيه ابتكار الأدب كرهان للنزاع ، ولم يكف هذا الحيز عن الاتساع والامتداد منذ ذلك الحين عن طريق المراجع والاكتشافات ؛ وبالتالى ظهرت المنافسات قديماً مع ظهور الدول الأوربية وقيامها ، وكان الأدب فى بداياته سجيناً داخل تجمعات إقليمية محكمة الإغلاق بعضها على بعض ثم غدا رهاناً مشتركاً ، وكانت إيطاليا فى عصر النهضة - وقد زودت بإرثها اللاتينى - أول قوة أدبية معترف بها ... ثم جاءت بعد ذلك فرنسا عند ظهور جماعة لابلير la Pléiade فأبرزت أول تخطيط لحيز أدبى عبر وطنى ، مشككة فى نفس الوقت فى التقدم الإيطالى والهيمنة اللاتينية ... ودخلت إسبانيا وإنجلترا ثم البلدان الأوربية كافة انطلاقاً من "سُلح" وتقاليد أدبية مختلفة فى دائرة المنافسة ، وهيأت الحركات القومية التى ظهرت فى وسط أوربا خلال القرن التاسع عشر ظهور متطلبات جديدة بالنسبة لحق وجود أدبى ، ودخلت أيضاً كل من أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية تدريجياً فى دائرة المنافسة خلال القرن التاسع عشر ، وأخيراً ومع حركة التحرر من الاستعمار طالبت كل البلدان التى كانت حتى ذلك الوقت مستبعدة عن فكرة أدب خاص بها (فى أفريقيا والهند وآسيا ... إلخ) بالاستفادة بالشرعية وبالوجود الأدبى .

وتتميز هذه الجمهورية العالمية للآداب بأسلوب عمل خاص وباقتصاد مولد لتدرجات هرمية وعنق وخاصة بتاريخ يحجبه التأييد القومي - بالتالي السياسي - شبه المنهجي للحدث الأدبي ، ولم يتم حتى الآن وصف هذه الجمهورية بصورة حقيقية ؛ فبالنسبة لجغرافيتها فقد تشكلت من التناقض بين عاصمة أدبية (وبالتالي عالمية) ، ومدن تابعة لها (أدبياً) وتعرف هذه المدن ببعدها الجمالي عن العاصمة ، وأخيراً زودت الجمهورية نفسها بمحافل إقرار نوعية تمثل السلطات الشرعية في مجال الاعتراف الأدبي يناط بها وضع التشريعات الأدبية: ويفضل بعض المكتشفين المتميزين الذين لا يتأثرون بأي أفكار مسبقة ذات طابع قومي تم وضع قانون أدبي - دولي وهو أسلوب اعتراف نوعي ليس له علاقة بالأفكار المسبقة أو بالمصالح السياسية .

ومع ذلك ظل هذا الصرح الضخم غير مرئي على الرغم من إجراء مسح لأرضه لأكثر من مائة مرة وذلك لقيامه على خيال تقبله كل أطراف اللعبة ، ويتمثل في أسطورة عالم مسحور ، ومملكة الخلق الخالص ، وأفضل العوالم التي تسود فيها العالمية في جو من الحرية والمساواة ، وهذا الخيال ذاته والذي يشكل العقيدة المؤسسة المعلنة في العالم بأسره هو الذي حجب حتى يومنا هذا حقيقة هياكل العالم الأدبي ، ويرفض الحيز الأدبي المركزي الاعتراف ببنيانه غير المتكافئ - وذلك وفقاً لتعبير فرنان بروديل - ونظام العمل الحقيقي لاقتصاده النوعي وذلك باسم الأدب الذي يوصف بأنه خالص وحر وعالمي ، فالأعمال التي تأتي من البلدان الأقل ثراء من الناحية الأدبية هي الأعمال التي تتراجع فرص نجاحها ويصعب فرضها ، وقد تصل بطريقة تشبه المعجزة في الظهور وانتزاع الاعتراف بها من الأوساط الأدبية ، ويتناقض هذا النموذج لجمهورية عالمية للآداب مع التمثيل السلمي للعالم الذي يتم الإشارة إليه باسم العولة ، وتاريخ الأدب كما نعيشه هنا هو على العكس تاريخ المنافسات التي تتخذ الأدب كرهان والتي صنعت الأدب العالمي بمساعدة الصراع بين الأعمال الأدبية والمنشورات ، وأعمال القوة والثورات النوعية والاختلاسات والحركات الأدبية .

بورصة القيم الأدبية

عندما أراد فاليري Valéry في عام ١٩٣٩ وصف البنيان الحقيقي للتبادلات الفكرية بالألفاظ المحددة لما أطلق عليه " اقتصاد فكري " برر لجوءه لمفردات اقتصادية بقوله : " يبدو جلياً لكم اقتباسي للغة البورصة " ، وقد يبدو غريباً استخدامها لوصف علاقات فكرية ، ولكنني أرى أنها أفضل السبل بل وأنه لا يوجد ما هو أفضل للتعبير عن علاقات من هذه النوعية ، ويرجع ذلك لأننا حين نفكر في الاقتصاد الفكري شأنه

فى ذلك شأن الاقتصاد المادى نجد أنهما يتلخصان فى صراع للتقويمات^(٣)، ويضيف : " أؤكد أن هناك قيمة يطلق عليها " فكر " كما أن هناك قيمة بترول وقيمة قمح وقيمة ذهب ، وأقول "قيمة" لأن هناك تقديراً وحكماً على الأهمية وكذلك حوار حول السعر الذى نحن على استعداد لدفعه مقابل هذه القيمة، فيمكننا كما يقول رجال البورصة متابعة هذه القيمة ومراقبة تذبذبها فى جدول الصرف الذى يتمثل فى رأى العالم فيها، ويمكننا أن نرى فى جدول سعر الصرف المدون على كل صفحات الصحف، كيف تدخل هذه القيمة فى منافسة هنا وهناك مع قيم أخرى، إذ إن هناك قيمة تنافسية [...] ، و تشكل كل تلك القيم التى تتعرض للصعود والهبوط فى سوق الأعمال الإنسانية الكبير"^(٤)، ويضيف بعد ذلك فى كتابه : " الحضارة هى رأسمال يمكن زيادته على مدى قرون شأنها فى ذلك شأن بعض رؤوس الأموال وتقوم بامتصاص فوائدها المركبة"^(٥) ، وفى رأيه أن " الأمر يتعلق بثروة يتعين تراكمها كأي ثروة طبيعية ويتشكل رأسمالها بإرساء قواعد بطريقة تدريجية فى العقول"^(٦).

وإذا ما تابعنا فكر فاليرى وطبقناه بصورة أكثر تحديداً على الاقتصاد النوعى للعالم الأدبى استطعنا وصف المنافسة التى يدخل فيها الكتاب على أنها مجموعة من التبادلات يكون الرهان فيها هو القيمة النوعية السائدة فى المجال الأدبى العالمى والثروة الجماعية التى يطالب بها الجميع ويقبلها: وهو ما يطلق عليه " رأس المال الثقافى أو الحضارى " ، وهو - أيضاً - رأسمال أدبى ، ويعتقد فاليرى فى إمكانية تحليل قيمة نوعية لا يتم التعامل بها إلا فى هذه " السوق الكبيرة للأعمال الإنسانية " ، ويمكن تقييمها وفقاً للمعايير الخاصة بالعالم الثقافى دون قياس مشترك مع " الاقتصاد الاقتصادى " ، بيد أن الاعتراف بهذه القيمة النوعية سيكون المؤشر الأكيد على وجود مساحة لم يتم تسميتها بهذا الاسم ، عالم فكرى تنظم فيه تبادلات نوعية .

ومن ثم سيكون المكان المخصص للاقتصاد الأدبى " سوقاً " على حد تعبير فاليرى أى حيزاً يتم فيه انتقال القيمة الوحيدة التى يعترف بها كل المشاركين وتبادلها، وهى القيمة الأدبية ، ولكن فاليرى لم يكن الوحيد الذى أدرك فى هذا الشكل المناهض للأدب ظاهرياً أسلوب عمل العالم الأدبى ، فقد خطط من قبله جوته Goethe شكلاً لعالم أدبى تحكمه القوانين الاقتصادية الجديدة ، ووصف " سوقاً تقدم فيها كل الأمم سلعتها " و "تجارة فكرية عامة"^(٧) ، ووفقاً لأنطوان برمان Antoine Berman "تزامن ظهور أدب عالمى مع ظهور سوق عالمية"^(٨) ، ولم يكن الاستخدام المتعمد لفردات التجارة والاقتصاد فى نصوص كل من جوته وفاليرى مجازياً، فقد أصر جوته على المفهوم

المادى " لتجارة الافكار بين الشعوب " (٩) متحدثاً عن " سوق شاملة للتبادل العالمى " (١٠) ، وفى نفس الوقت كان الأمر يتعلق بوضع أسس رؤية نوعية للتبادلات الأدبية غير متضمنة للمسلمات التى تطمس واقع العلاقات بين المجالات القومية، وذلك مع مراعاة عدم تحويل التبادل إلى مجرد مصالح اقتصادية أو قومية ، ولذا كان يرى فى المترجم فاعلاً مركزياً لهذا العالم لا مجرد وسيط ولكن مبدع " لقيمة " أدبية ، ويقول جوته : " لذلك يتعين اعتبار كل مترجم كوسيط يسعى لدعم هذا التبادل الفكرى قاطعاً على نفسه تطوير هذه التجارة المعقدة ، وأياً كان ما يمكن قوله عن عدم كفاية الترجمة، يعد هذا النشاط واحداً من أكثر المهام الأساسية الأجدر بالتقدير فى السوق الشاملة للتبادل العالمى " (١١).

ويتساءل فاليرى : "مم يتكون رأس المال الثقافى أو الحضارى ذلك؟" ويؤكد على أنه يتكون أولاً من "أشياء وأجسام مادية - سواء أكانت كتباً أم لوحات أم أنوات إلخ - تتسم بزمان احتمالى وبالهشاشة وكذلك بعرضية الأشياء " (١٢) ، وتأخذ الأجسام المادية فى حالة الأدب شكل نصوص مفهرسة ومسجلة ومعلنة كنصوص وطنية ، وكذلك شكل نصوص أدبية يتم تحويلها إلى تاريخ قومى ، والأدب هو الأكثر قدماً والتراث القومى هو الأكثر أهمية والنصوص الكنسية هى الأكثر عدداً فى تشكيل الموروث المدرسى والقومى فى صورة كلاسيكيات قومية .

ويعد القدم أحد العوامل المؤثرة فى رأس المال الأدبى (١٣) لما يشهد به من "ثراء" - فيما يتعلق بعدد النصوص - ولكن - أيضاً - وبالأحرى لما يشهد به من "أصالة" أدب قومى وسبقه المفترض أو المؤكد بالنسبة لعادات قومية أخرى ؛ وبالتالي بإعداد النصوص المعترف بها كنصوص "كلاسيكية" (بمعنى خروجها عن دائرة المنافسة الزمنية) ، أو كنصوص "عالمية" (بمعنى خلوها من أى طابع إقليمي) ، وتلخص أسماء كشكسبير Shakespeare ، أو دانتي Dante ، أو سربانتس Cervantés عظمة ماض تاريخى قومى ، وكذلك شرعية تاريخية وأدبية تضيفها مثل هذه الأسماء على أدب قومى بالإضافة إلى اعتراف عالمى رفيع ومطابق للأيدولوجية - غير القومية للأدب- بعظمتها ، وتعد الكلاسيكيات امتياز الدول الأدبية الأكثر قدماً التى صبغت نصوصها الأدبية التأسيسية بصبغة

لا زمنية واتسم رأسمالها الأدبي بأنه لا قومي، ولا تاريخي، وهذه الأعمال تنطبق تماماً مع التعريف الذي أعطته هي نفسها لما ينبغي أن يكون عليه الأدب . ويجسد العمل " الكلاسيكي " الشرعية الأدبية نفسها : أي ما يتم الاعتراف به "كأدب" أو المنطلق الذي يتم بناء عليه الاعتراف بهذا الأدب وما سوف يستخدم كوحدة قياس نوعية في هذا المجال .

ويضرب النفوذ الأدبي بجذوره أيضاً في وسط مهني أكثر عدده أو قل ، وفي جمهور محدود ومتقف ، وصفوة أرستقراطية أو برجوازية مستتيرة ، وفي صالونات وفي صحافة متخصصة ، وفي سلاسل أدبية منافسة وذات حظوة وناشرين منشودين ومكتشفين مشهورين - وقد تكون شهرتهم وسلطتهم قومية أو دولية - وبإلطبع في كتاب نوى شهرة ومحترمين يكرسون حياتهم للكتابة ؛ ففي البلدان الغنية على المستوى الأدبي يمكن لكبار الكتاب التحول إلى " محترفي أدب " ، ويقول فاليري : " لاحظوا هذين الشرطين : حتى تتحول مادة الثقافة إلى رأسمال يتطلب ذلك وجود رجال يحتاجون إليه ، ويملكون القدرة على استخدامه (...) ، ويكونون قادرين من جهة أخرى على اكتساب العادات والدروس الفكرية والاتفاقات والممارسات اللازمة لاستخدام ترسانة الوثائق والأنوات التي تراكت عبر العصور" (١٤).

ولذلك يتجسد رأس المال هذا في كل من ينقله ويستولي عليه ويحوله ويشارك في تحديثه ، ويأخذ رأس المال شكل مؤسسات أدبية وأكاديميات ولجان تحكيم ومجلات ونقاد ومدارس أدبية تقاس شرعيتها بعدد وقدم وفاعلية الاعتراف الذي تصدره ، وفي كل لحظة تنعش البلدان ذات التقليد الأدبي الكبير تراثها الأدبي عن طريق كل من يشارك في هذا التقليد أو كل من يرى في نفسه كاتباً لحسابات هذا التقليد.

ولتحديد تحليلات بول فاليري يمكننا الاستفادة من " المؤشرات الثقافية " التي أعدتها بريسكيلا بارخورست كلارك (Priscilla Parkhurst Clark) لمقارنة الممارسات الأدبية في العديد من البلدان واستخدامها كمؤشرات موضوعية لحجم رأس المال القومي ، ولذلك فهي تحلل عدد الكتب التي تنشر كل عام (١٥) ، ومبيعات الكتب ، ووقت القراءة لكل فرد ، والمساعدات الممنوحة للكتاب بل - وأيضاً - عدد الناشرين والمكتبات وعدد وجوه الكتاب المطبوعة على الأوراق المالية والطوابع ، وعدد الشوارع التي تحمل اسم كتاب مشهورين ، والمساحة المخصصة للكتب في الصحافة ، والوقت المخصص

للكتب فى البرامج التليفزيونية^(١٦)، ويتعين بالتاكيد إضافة عدد الترجمات وخاصة إظهار أن "تركيز إنتاج هذه الأفكار ونشرها" كما يقول فاليرى^(١٧) لا يقتصر على المجال الأدبى ولكنه يعتمد كثيراً على اللقاء بين الكتاب والموسيقين والرسامين أى : على ترابط عدة أنواع من رؤوس الأموال الأدبية التى تسهم بصورة متبادلة فى إثراء بعضها بعضاً.

ونستطيع أيضاً - على العكس من ذلك - قياس غياب رأس المال القومى أو ضعفه فى البلدان شديدة الفقر ، ويصف الناقد الأدبى البرازيلى أنطونيو كنديدو Anto nio Candido ما يطلق عليه "الضعف الثقافى" لأمريكا اللاتينية عازياً ذلك إلى نقص كل الموارد النوعية التى وصفناها للتو، ومنها بداية النسبة العالية للامية التى يستتبعها - كما يقول كنديدو - "غياب الجمهور المتاح للأدب وتفرقه وضعفه بسبب قلة القراء الحقيقيين" ثم "نقص وسائل الاتصال والنشر (من دور نشر ومكتبات ومجلات وجرائد) ، واستحالة تخصص الكتاب فى أعمالهم الأدبية التى عادة ما يؤدونها كأعمال هامشية أو على سبيل الهواية^(١٨) .

ويتسم رأس المال الأدبى - بالإضافة إلى قدمه النسبى - بارتكازه على أحكام وملاحظات ، وتعتمد كل "الثقة" الممنوحة لمساحة تتمتع بثراء غير مادى "على رأى العالم" كما يقول فاليرى ؛ أى تعتمد على مدى الاعتراف بها وكذلك على شرعيتها، وكلنا يعلم المكان الذى أولاه باوند Pound للاقتصاد فى كتابه "كانتوس" Cantos ، كما أكد فى "ألفباء القراءة" ABC de la lecture على وجود اقتصاد داخلى للأفكار والأدب حيث يقول : "تشبه كل فكرة عامة الشيك المصرفى ، إذ تعتمد قيمتها على قيمة مصدره ، فإذا ما وقع السيد روكفلر Rockefeller على شيك تبلغ قيمته مليون دولار فهذا الشيك سليم ، أما إذا ما أصدرت أنا شيكاً بمليون دولار فهذا تهريج وخداع إذ إن الشيك لاقيمة له (...) ، وهذا الأمر ينطبق على الشيكات الصادرة فى مجال المعرفة [...] ، فلا يمكن قبول شيكات من غريب لا تتوافر لديه المرجعية اللازمة، وتمثل المرجعية فى مجال الأدب فى "اسم" الشخص الذى يكتب ، فبعد فترة زمنية معينة نبدأ فى الوثوق به^(١٩). إن فكرة "الثقة الأدبية"^(٢٠) كما يرسمها باوند تسمح بفهم كيفية ارتباط القيمة ارتباطاً مباشراً بالعقيدة فى المجال الأدبى ، فعندما يصبح كاتباً "مرجعية" أى عندما نعتقد بأن ما يكتبه يمثل قيمة أدبية ويئنه كاتب نشره فى "الثقة" به ، و"الثقة" التى هى "مرجعية" باوند تتمثل فى السلطة والقيمة الممنوحة لكاتب ،

أو لحفل ، أو لمكان ، أو " لاسم " بمقتضى الإيمان به ؛ إذن فالكاتب هو نتاج مايعتقد أنه يملكه وما نعتقد نحن أنه ملكية له ، والسلطة التي نخولها إياها... يقول فاليرى : "نحن على الصورة التي نعتقد أننا عليها والتي يعتقد الآخرون أننا عليها" (٢١).

فالوجود المادى والمعنوى لما يطلق عليه فاليرى لاريو "الذهب الفكرى" لرأس المال الأدبى غير ممكن إلا لمن يؤمن به وبآثاره الحقيقية والمعنوية ؛ ويؤسس هذا الإيمان أسلوب عمل العالم الأدبى بأسره ... فيشترك كل اللاعبين فى الإيمان بنفس هذا الرهان الذى لا يملكونه جميعاً أو لا يملكونه بنفس القدر ، ولكن يصارعون جميعاً بغية امتلاكه .. ورأس المال الأدبى الذى يعترف به الجميع هو فى آن واحد ما نسعى للحصول عليه وما نعترف به كشرط لازم وكاف للدخول فى اللعبة الأدبية العالمية ، ويسمح رأس المال الأدبى بقياس الممارسات الأدبية وفقاً لمعايير يعترف الجميع بشرعيتها ، ورغم صورته غير المادية فإن هذا الرأس مال الأدبى لا يوجد بهذه الطريقة إلا لممارسته على كل أطراف اللعبة - وخاصة الذين يفتقرون إليه - آثاراً يمكن قياسها بطريقة موضوعية تجعل الإيمان به أبدياً، ويعد المكسب العظيم الذى حققه ولا يزال يحققه الكتاب الفقراء فى نشر مؤلفاتهم فى المراكز الأدبية والاعتراف بهم بعضاً من الآثار الملموسة للعقيدة الأدبية ، ومن مزايا نشر هذه الأعمال فى المراكز الأدبية إضفاء قيمة على الترجمة واكتساب قدر من النفوذ بفضل نشر هذه الأعمال فى السلاسل التى أصبحت رمزاً للامتياز الأدبى ، وكذلك إضافة بعض المقدمات للكتاب الذى تولى من شأنه .

«الأدبية»

تعد اللغة أحد مكونات رأس المال الأدبى ، ومن المعروف أن علم الاجتماع السياسى للغة لا يدرس استخدام اللغة - أى قيمتها النسبية - إلا فى الحيز السياسى الاقتصادى متجاهلاً ما يحدد قيمتها اللغوية الأدبية فى الحيز الأدبى ، وهو ما اقترح تسميته "بالأدبية" (٢٢) ... ونظراً للنفوذ الذى تتمتع به بعض النصوص المدونة فى لغات بعينها فإننا نجد فى العالم الأدبى لغات تشتهر بأدبيتها أكثر من سواها إذ يفترض تجسيدها ؛ للأدب نفسه .

ويرتبط الأدب باللغة حتى إننا نميل إلى المزج بين " لغة الأدب " أو " لغة راسين " Racine أو " لغة شكسبير " والأدب نفسه . ويتطلب ارتباط " أدبية " كبيرة بلغة ما تاريخاً طويلاً تقوم عبره الأجيال الأدبية بتحسين وتعديل وتوسيع مجال الإمكانيات الشكلية والجمالية للغة ، كما تفرض هذه " الأدبية " طابعاً أدبياً راقياً تضمنه بصورة بديهية لكل ما هو مكتوب بهذه اللغة والتي تصبح في حد ذاتها " شهادة أدبية " .

ونستطيع بناءً على ذلك الجزم بوجود قيمة أدبية مرتبطة ببعض اللغات وكذلك آثار أدبية بحته ترتبط بالترجمات بصفة خاصة لا يمكن إخراجها من رأس المال اللغوي الخالص المرتبط بلغة ما و بالنفوذ المرتبط باستخدام لغة ما في العالم : المدرسي ، أو السياسي ، أو الاقتصادي ، ويتعين تمييز هذه القيمة النوعية بطريقة جذرية عما يصفه المحللون السياسيون " للنظام اللغوي العالمي " (٢٣) اليوم بعلامات مركزية للغة ، ويرتبط التراث الثقافي الذي يعتمد على تاريخ اللغة والأمة السياسية والأدب والحيز الأدبي بمجموعة أساليب تقنية تم ابتكارها من خلال التاريخ الأدبي والأبحاث الخاصة بالشكل والأشكال والقيود الشعرية أو السردية ، والحوارات النظرية ، والاختراعات الأسلوبية التي تثرى مجال الإمكانيات الأدبية حتى يصبح التراث الأدبي واللغوي فعالاً سواء في التصوير ، أو في الأشياء ، أو في المذهب ، أو في النصوص .

وهذا ما يفسر لنا محاولة بعض المؤلفين الذين يكتبون بلغات " صغيرة " إدخال تقنيات بل أصوات لغة مشهورة " بأدبيتها " على لغاتهم القومية ، ففي عام ١٧٨٠ أصدر فردريك الثاني ملك بروسيا في برلين دراسة قصيرة باللغة الفرنسية تحت عنوان " عن الأدب الألماني وعما يمكن أخذه عليه وما أسباب ذلك وما وسائل تصحيحه " (٢٤) . وقد تم نشر النص بعد فترة من الزمن في ترجمة ألمانية قام بها أحد موظفي الدولة ، وبهذه الطريقة أظهر العاهل في موائمة غير عادية بين اللغة المختارة ومضمون الكتاب السيادة النوعية الأدبية التي مارستها اللغة الفرنسية في آخر القرن الثامن عشر على المثقفين الألمان (٢٥) ، ومن منطلق قبوله - كأمر مفروغ منه - تفوق اللغة الفرنسية ومتناسياً برفضه النصوص العظيمة باللغة الألمانية التي كتبها شعراء وكتاب مثل : كلوبستوك Klopstock ، وليسنج Lessing ، وفيلند Wieland ، وهيردر Herder ، ولنز Lenz ، التزم فردريك بتنفيذ خطة إصلاح للغة الألمانية كشرط لنشأة أدب ألماني كلاسيكي . وبغية تنفيذ برنامجه " لإصلاح " اللغة الألمانية التي يصفها " بالفظاظة " ويكونها " شبه همجية " و " يتهمها " ، بالإسهاب وصعوبة التطويع والافتقار إلى الرنين

على عكس اللغات " الأنيقة " و " المنمقة " ، ويقترح قرندريك الثانى ببساطة إضفاء الطابع الإيطالى (أو اللاتينى) على اللغة الألمانية ، ويؤكد قائلاً : وبالإضافة إلى ذلك لدينا أعداد من الأفعال المساعدة والمبنية للمعلوم ذات مقاطع أخيرة منطوقة ومزعجة مثل : sagen, geben, nehmen ، وإذا ما أضفنا حرف " a " فى آخر هذه النهايات لتصبح Sagena, nehmena, gebena ستؤثر هذه الأصوات تأثيراً جليلاً على الأذن (٢٦).

وشرع روبين داريو Ruben Dario مؤسس الحداثة " modernismo " (٢٧) وفقاً لنفس هذه الآلية فى نهاية القرن التاسع عشر فى نقل اللغة الفرنسية إلى الإسبانية ، وبتعبير آخر شرع فى نقل الموارد الأدبية للغة الفرنسية إلى الإسبانية ، ولقد دفع الولع الكبير للشاعر النيكارجوى بكل الأدباء الفرنسيين المعاصرين له مثل : هوجو Hugo ، أو زولا Zola ، أو باربيه دوروفيلى Barbey D'Aurevilly ، أو كاتول مندس Catulle Mendes إلى تنفيذ ما أسماه " الفرنسية العقلية " ، ويفسر ذلك فى مقال نشره فى مجلة لاناسيون la nacion الصادرة فى بيونس أيرس بقوله : " إن العشق الذى أشتشعره تجاه فرنسا كان منذ أولى خطواتى الفكرية كبيراً وعميقاً ، وتمثل حلمى فى الكتابة بالفرنسية [...] وهكذا وأنا أفكر بالفرنسية وأكتب بلغة أسبانية - اعترف أكاديميو إسبانيا بسلامتها - نشرت الكتاب الصغير الذى وجه الحركة الأدبية الأمريكية الحالية (٢٨).

وقد سعى الشاعر الروسى فليمير خلبنيكوف Vélimir Khlebnikov فى العقد الثانى من القرن العشرين إلى رفع اللغة والشعر الروسين إلى مرتبة العالمية (٢٩)، مع اعترافه فى الوقت ذاته بالتفاوت الأدبى بين اللغات فيما أطلق عليه بصورة محددة " الأسواق الكلامية ".

وقد صاغ الشاعر بوضوح وواقعية التفاوتات فى مجال التجارة اللغوية والأدبية من خلال تماثل اقتصادى مذهل من الواقعية قائلاً : " تخدم اللغات قضية العداوة بين البشر فبوصفها أصواتاً فريدة لتبادل السلع الفكرية، فهى تقسم الإنسانية ذات اللغات المتعددة إلى معسكرات للصراع الجمركى وإلى سلسلة أسواق كلامية ... وتحاول لغة ما بسط هيمنتها مخترقة حدود هذه التقسيمات ، وبهذه الطريقة تستخدم اللغات فى تفرقة الإنسانية وتؤدى إلى حروب غير مرئية (٣٠) .

ويتعين وضع مؤشر للسلطة الأدبية يسمح بإدراك هذه الصراعات اللغوية التى يخوضها - لا شعورياً - كل فاعلى ولاعبى هذه " اللعبة الكبيرة " عن طريق نصوص وترجمات وإقرارات وإدانات أدبية ، وقد يأخذ هذا المؤشر فى الاعتبار قدم و " سمو "

وعدد النصوص الأدبية المكتوبة فى هذه اللغة وعدد النصوص المعترف بها على المستوى العالمى وعدد الترجمات ... ؛ ولذلك يتعين المقابلة بين اللغات ذات " الثقافة العريقة " أى اللغات ذات الطابع الأدبى القوى واللغات شديدة التداول ، والمجموعة الأولى تمثل اللغات التى يقرأها بالإضافة إلى المتحدثين بها كل من يعتقد أن كل ما يكتب أو يترجم إلى هذه اللغة جدير بالقراءة ، وتعد هذه اللغات فى ذاتها " رخصة " مرور أدبى ؛ إذ تشهد على انتمائها إلى " بؤرة " أدبية، وقد تتمثل أحد الوسائل اللازمة لتحديد هذا المؤشر وقياس القدرة الأدبية الخالصة للغة فى نقل المعايير الخاصة بعلم الاجتماع السياسى إلى العالم الأدبى ، وبالفعل هناك معايير موضوعية تسمح بقياس المكان الذى تحتله لغة ما فيما يطلق عليه ابرام دى سوان Abram de Swaan على سبيل المثال " النظام اللغوى العالمى الآخذ فى الظهور"^(٣١) ، فهو يعتبر مجموعة اللغات العالمية كنظام فى طور التشكيل يستمد تماسكه من التعددية اللغوية ، ويرى إمكانية تقييم المركزية السياسية للغة (أى حجم رأسمالها اللغوى الخالص) عن طريق عدد المتحدثين بعدة لغات من بينها تلك اللغة ، وكلما زاد عدد متحدثى اللغات الذين يتحدثون هذه اللغة زادت مركزيتها أى زادت سيادتها^(٣٢) ، ويتعبير آخر حتى فى المجال السياسى لا يكفى عدد المتحدثين بلغة لتأكيد طابعها المركزى فى نظام يتم وصفه " كرسم مزهر " أى كشكل لغوى تتصل فيه كل اللغات الواقعة على المحيط بالمركز عن طريق متحدثى اللغات ، و" الاتصال المحتمل " نفسه (أى ببساطه امتداد مساحة لغوية) هو دائماً بالنسبة لـ دى سوان " ناتج نصيب متحدثى لغة فى مجمل متحدثى النظام الفرعى و نصيب متحدثى هذه اللغة فى مجمل متحدثى اللغات فى النظام الفرعى"^(٣٣) . وفى العالم الأدبى إذا أمكن تمثيل مجال اللغات أيضاً فى شكل مزهر أى شكل تتصل فيه اللغات الواقعة على المحيط بالمركز عن طريق متحدثى اللغات والمترجمين فسوف يتسنى لنا بهذه الطريقة قياس أدبية اللغة (القدرة والنفوذ وحجم رأس المال اللغوى الأدبى) لا بعدد كتاب وقراء هذه اللغة ولكن بعدد متحدثى اللغات فى المجال الأدبى الذين يتحدثونها (سواء كانوا من محركى المجال الأدبى أو الناشرين ، أو الوسطاء من أجناس مختلفة ، أو المكتشفين المثقفين) ، وكذلك بعدد المترجمين الأدبيين الذين ينقلون النصوص من هذه اللغة الأدبية وإليها^(٣٤) .

المواطنون العالميون ومتعددو اللغات

يعد التواجد الضخم لكبار الوسطاء عبر القوميين والمفكرين البارزين والنقاد المرفهين مؤشراً عظيماً للقدرة الأدبية ، ويقوم المواطنون العالميون (عادة من متعددى

اللغات) بدور الصيارفة ، ويناط بهم مهمة نقل نصوص من حيز إلى آخر يحددون هم بأنفسهم من هذا المنطلق قيمتها الأدبية . وقد وصف فاليري لاريو - وهو أحد المواطنين العالميين والمترجمين العظام - مثقفى العالم كله كأعضاء مجتمع غير مرئى و" كمشرعى " جمهورية الآداب ويقول : " يوجد طبقة أرستقراطية مفتوحة على الجميع لم تكن فى أى زمن كبيرة العدد وهى أرستقراطية غير مرئية ومبعثرة مجردة من أى علامات خارجية ومن أى وجود رسمى معترف به ، لا تحمل شهادات علمية أو شهادات خبرة ولكنها ألمع من أى أرستقراطية أخرى ... وهى مجردة من أى سلطة وقتية ولكنها تتمتع بقدرة عظيمة سمحت لها بتوجيه العالم وامتلاك المستقبل ، وقد خرج منها الأمراء الذين كانوا بحق السادة الذين عرفهم التاريخ ، وقد تفردوا فى توجيه أعمال عدد كبير من الناس خلال سنوات عديدة من حياتهم وأحياناً بعد وفاتهم (٢٥) . ولا تقاس السلطة النوعية لهذه " الأرستقراطية " الفنية إلا بقياسات أدبية ، فقوتها العظيمة وقدرتها النوعية الفائقة هى التى تسمح لها بتقرير ما هو أدبى و بإقرار كل من تختصهم بوصف كتاب عظام ، وتتمتع هذه الطبقة الأرستقراطية بسلطة عليا تختص بتأسيس صرح الأدب العالمى وتحديد النصوص التى ستصبح " كلاسيكيات عالمية " أى التى " ستصنع " الأدب حقاً ، وتجدر أعمال هؤلاء الأرستقراطيين - أحياناً على مدى قرون بعد وفاتهم - عظمة الأدب نفسه وتصبح " النموذج " لكل الأدب المستقبلى .

ويتابع فاليري لاريو قائلاً: إن مجتمع المثقفين هذا " يشكل وحدة لا يمكن تقسيمها رغم الحدود ، ويعتبر هذا المجتمع الجمال الأدبى والتصويرى والموسيقى كحقيقة شأنها شأن هندسة اقليدس بالنسبة لعامة الناس ، وهو يشكل وحدة لا يمكن تقسيمها لأنها تمثل فى كل دولة أكثر الموجود اتساماً بالقومية والدولية فى نفس الوقت : أكثر ما يتسم بالقومية لأنها تجسد الثقافة التى جمعت الأمة وكونتها وأكثر ما يتسم بالدولية لعدم وجود مثيل له بنفس المستوى والوسط إلا بين صفوة الأمم الأخرى (...) ، ولذا يتفق رأى ألمانى مثقف بدرجة كافية لمعرفة الأدب الفرنسى حول أى كتاب فرنسى مع رأى الصفوة الفرنسية لا مع حكم غير المثقفين الفرنسيين" (٣٦) . وهؤلاء الوسطاء العظام الذين لا تقاس قدرتهم على الإقرار إلا بمقدار استقلالهم يستمدون سلطتهم من انتمائهم القومى الذى يشكل أيضاً بصورة متناقضة الضامن لاستقلالهم الأدبى ، ولتكوين هؤلاء الوسطاء - وفقاً لوصف لاريو- مجتمعاً يجهل التقسيمات السياسية

واللغوية والقومية فهم يلتزمون بقانون الاستقلال الأدبي الذي تم وضعه لمناهضة التقسيمات السياسية واللغوية ، ويؤكد لاريو على أنه عالم واحد " غير قابل للتقسيم رغم وجود الحدود " ، ويقوم هؤلاء الوسطاء العظام بإقرار النصوص وفقاً لمبدأ وحدة الأدب غير القابلة للتقسيم فيقومون بانتزاع النصوص من داخل الأسوار والسياج الأدبية ويفرضون تعريفاً مستقلاً (غير قومي و دولي) لمعايير الشرعية الأدبية .

وبهذه الطريقة يتسنى لنا فهم دور النقد في خلق القيمة الأدبية ، وبول فاليري الذي ينيط بالناقد دور الخبير المسئول عن تقييم النصوص يستخدم لفظ "قاضى"^(٢٧) وهو يتحدث عن " هؤلاء العارفين " والهواة المتفردين الذين وإن لم يبتكروا الأعمال نفسها فقد خلقوا قيمتها الحقيقية وهم قضاة متحمسون لكنهم محصنون ضد الفساد ويطيّب العمل معهم أو ضدهم . وكان هؤلاء القضاة يعرفون كيفية القراءة وهي فضيلة زالت مع الوقت كما يعرفون كيفية السماع بل والإنصات ، كما كانوا يعرفون كيفية النظر، وهذا يعنى أن كل ما كانوا يحرصون على إعادة قراءته وسماعه ومشاهدته كان يتشكل بفضل هذه الإعادة كقيمة قوية مما كان ينمى رأس المال العالمى "^(٢٨) . وبمقتضى اعتراف كل الفاعلين الأساسيين فى العالم الأدبي - بما فيهم الأكثر نفوذاً والأكثر خبرة كفاليري - بكفاءة النقد فإن الأحكام التى يصدرها النقاد - سواء بالإقرار أو بالرفض - يستتبعها آثار موضوعية يمكن قياسها، فاعتراف المحافل العليا والعالم الأدبي بجيمس جويس James Joyce رفعه فى الحال إلى وضع " مؤسس " وحوله بطريقة ما إلى " وحدة قياس " أدبية تم عن طريقها " تقييم " باقى الإنتاج ، وعلى العكس من ذلك فقد زجت إدانه راموز Ramuz به (على الرغم من أنه يعد مع سلين Céline أحد " مبدعى " الشفاهية فى السرد القصصى) فى جحيم الصفوف الثانية الإقليمية للغة الفرنسية وأدبها . إن القدرة الخارقة للحكم على ما هو أدبي وما هو غير أدبي و على رسم حدود الفن الأدبي يختص فقط بمن يعطون أنفسهم ويحولون حق التشريع الأدبي .

والترجمة شأنها شأن النقد هى بنفسها وسيلة لإعلاء قيمة العمل أو إقراره أو كما كان يقول لاريو " إثرائه " ، ففي نفس الوقت ينمى المترجم ثروته الفكرية ويثري أدبه القومى ويوقر اسمه الشخصى ... إن الترجمة ليست بالعمل المتواضع الذى يفتقر إلى الأهمية والمتمثل فى نقل عمل هام من أدب إلى أدب ومن لغة إلى لغة أخرى^(٢٩) . فالقيمة الأدبية القوية التى تتكون من اعتراف النقد الحقيقى تسمح - كما يؤكد فاليري - بزيادة التراث الأدبي للأمة التى تحظى به ؛ ولذلك يعتبر اعتراف النقد والترجمة أسلحة

فى الصراع من أجل رأس المال الأدبى وعن طريق رأس المال نفسه . ولذلك فإن هؤلاء الوسطاء العظام - كما يوضح مثال فاليرى - أكثر من يتم توظيفه . بسذاجة فى الصورة الخالصة للأدب الخالية من أى طابع تاريخى أو قومى أو سياسى ... وهم أكثر الناس اقتناعاً بعالمية الفئات الجمالية التى يقومون من خلالها بتقييم الأعمال ، وهم بعبارة أخرى أول المسئولين عن الخلافات والتضاد فى المعنى الذى تتسم به الإقرارات المركزية ولا سيما - كما سنرى- الباريسية منها ... وهذا التضاد فى المعنى ليس سوى أحد آثار العمى العرقى للمراكز الأدبية .

باريس: مدينة أدب

ينتج العالم الأدبى جغرافيته وتقسيماته الخاصة بطريقة معاكسة للحدود القومية التى تنتج العقائد السياسية (والقوميات) ، وتعرف الأراضى الأدبية وترسم حدودها وفقاً لمساحتها الجمالية بدلاً من " صناعة " الأدب وإقراره ، وتحول المدن التى تتمركز بها الموارد الأدبية وتتراكم إلى أماكن تجسيد العقيدة والتعبير آخر تتحول إلى مراكز ثقة وإلى " بنوك مركزية " نوعية . ولذلك يعرف "راموز" Ramuz باريس بوصفها "البنك العالمى للتحويلات والتبادلات"^(٤٠) الأدبية . وتأسيس عاصمة أدبية والاعتراف بها على المستوى العالمى - بمعنى كونها المكان الذى ينصب فيه أكبر نفوذ وكذلك أعظم عقيدة أدبية - ينتج من آثار حقيقية تنجم عن هذه العقيدة ، وعليه توجد هذه العاصمة بطريقة مزدوجة : فى التصورات الخاصة بالأعمال التى تنتجها والتى يمكن قياسها وكذلك فى واقع هذه الأعمال.

وهكذا أصبحت باريس عاصمة العالم الأدبى ، فهى أكثر المدن تمتعاً بالنفوذ الأدبى على المستوى العالمى. وباريس هى " مهمة " ضرورية - كما يقول فاليرى - للبنى الأدبية^(٤١) . وتضم العاصمة الفرنسية بالفعل سمات متناقضة تقريباً تجمع بطريقة غريبة كل التصورات التاريخية للحرية ، فهى تمثل رمز الثورة وسقوط الملكية وإرساء حقوق الإنسان . وهذه الصورة تجعل فرنسا جديرة بشهرتها الواسعة الخاصة بتسامحها إزاء الأجانب ويكونها المأوى للاجئين السياسيين ، ولكن باريس هى أيضاً عاصمة الآداب والفنون والرفاهية والموضة ، ومن ثم تعد باريس فى أن واحد عاصمة ثقافية وحكماً ذا نوق رفيع والمكان المؤسس للديمقراطية السياسية (أو الذى تم تأويله بهذه الصورة فى الأسطورة التى ذاعت فى العالم بأسره) ، وهى مدينة نسب إليها

الكمال حيث يمكن المطالبة فيها بالحرية الفنية .. وتمتزج الحرية السياسية بالأناقة والفكر لترسم نوعاً من التصوير الفريد ومزيجاً تاريخياً وأسطورياً سمح بخلق حرية الفن والفنانين وتخليدها . وفي كتاب " باريس مرشداً " جعل فيكتور هوجو من الثورة الفرنسية " رأس المال الرمزي " الأعظم للمدينة ونوعيتها الحقيقية ، ويقول: لولا ثورة ١٧٨٩ لشكلت سيادة باريس لغزاً : " فروما أعظم منها ، وترى أقدم منها ، وفينيسيا أجمل منها ، ونابولي أكثر جاذبية منها ، ولندن أغنى منها ؛ إذن ماذا تملك باريس ؟ الثورة .. فباريس هي أكثر مكان على ظهر الأرض يمكننا فيه سماع صوت عجلة التقدم الضخمة الخفية^(٤٢) ، وبالفعل اختلطت صورة باريس في ذهن كثير من الأجانب لزمان طويل وحتى في الستينيات من القرن الماضي بذكرى الثورة الفرنسية وانتفاضات ١٨٣٠ و ١٨٤٨ و ١٨٧٠ - ١٧٨١ مع غزو حقوق الإنسان والوفاء لمبدأ حق اللجوء وكذلك مع " الأبطال " العظام للأدب . ويؤكد جورج جلاسر Georges Glaser في وطني الصغير : كان لكلمة " باريس " رنين الكلمة الأسطورية ، وبعد ذلك لم تزل قراءاتي أو تجاربي عنها هذا البريق ، فقد كانت مدينة هنري هين Henri Heine ، وجون كريستوف Jean Christophe ، وهوجو ، وبلازاك Balzac ، وزولا Zola ، ومارات Marat ، وروبسبير Robespierre ، ودانتون Danton وكذلك مدينة المتاريس الخالدة ، ومدينة الحكومة الثورية ، ومدينة الحب ، والنور ، والهواء الخفيف والضحك ، والمتعة^(٤٣) .

ومدن أخرى ولا سيما برشلونة التي حظيت خلال حكم فرنكو بشهرة تتعلق بالتسامح السياسي النسبي وكذلك برأسمال فكري كبير ، يمكن أن تضم سمات قريبة من سمات باريس ، ولكن العاصمة الكتالانية قامت بدور العاصمة الأدبية على الصعيد القومي البحت أو بصورة أكبر على الصعيد اللغوي إذا ما أضفنا نول أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية . وفي المقابل تقوم باريس انطلاقاً من أهمية مواردها الأدبية الفريدة في أوروبا وكذلك انطلاقاً من السمة الاستثنائية للثورة الفرنسية بدور فريد في تشكيل الحيز الأدبي العالمي ، ويظهر فالتر بنجامين Walter Bengamin في كتابه " باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر " إن المطالبة بالحرية السياسية المتصلة مباشرة بابتكار الحداثة الأدبية هي السمة التاريخية المميزة لباريس ، ويقول : " تعادل قيمة باريس على المستوى الاجتماعي قيمة فيزوف Vésuve على المستوى الجغرافي ، فهي كتلة خطيرة ذات صوت مدوي وبؤرة نشطة للثورات ، ولكن مثلما أصبحت منحدرات فيزوف جنات فاكهة بفضل طبقات اللافا البركانية التي تغطيها ، يزدهر الفن والحياة الاجتماعية والموضة في باريس دون أي مكان آخر بفضل طبقة اللافا الثورية " ^(٤٤) ،

كما يتحدث بنجامين في رسائله عن " الثنائى البغيض " الذى يكونه كل من بوداير وبلانكى ، والذى يرمز بجدارة إلى اللقاء المجسد بين الأدب والثورة .

ودعم الأدب نفسه هذا التصوير وأظهره ؛ فالبناء الذى لا يكل لنموذج أدبى لباريس ووصفها الذى تتضمنه الروايات وقصائد الشعر فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر خاصة نجحاً فى إظهار " أدبية " المدينة ، ويقول روجيه كالوس Roger Caillos : " هناك تصوير أسطورى لباريس شاركت روايات كل من بلزاك وأوجان سو Eugène Sue وبونسون دى تيراي Ponson du Terrail فى نشره " (٤٥) ، وبالفعل أصبحت باريس نموذجاً للأدب وبخلت فى الأدب نفسه من خلال تصوير الروايات والشعر لها حتى تحولت لشبه شخصية روائية ، وكذلك إلى مسرح مثالى للأحداث الروائية ومن ذلك على سبيل المثال (أحشاء باريس Le ventre de Paris - سأم باريس Le spleen de Paris - أسرار باريس Les mystères de Paris - نوتردام دى باريس No-tre Dame de Paris - الأب جوريو Le Père Goriot - عظمة وبؤس العاهرات Splendeurs et misères des courtisanes - الأوهام المفقودة Illusions perdues - حصة الكلاب La curée) . ومن ثم تحولت باريس بعد وصفها وتمثيلها وتصويرها بصورة أدبية إلى أدب ، ودعم وصف باريس الأدبى من أهميتها إذ أثبت بصورة موضوعية ونوعية - لا يمكن إنكارها مالها من طابع فريد . " فمدينة المائة ألف رواية - " كما كان يقول بلزاك نفسه - تجسد الأدب بطريقة أدبية ، واستتبع هذا التصوير الذى يقترب فيه الأدب بالسياسة والذى يؤسس سلطة المدينة " عية تمثيلها خير تمثيل لباريس الثورية . وكان الوصف الأدبى للانتفاضات الشعبية فى روايات (التربية العاطفية L'Education sentimentale وثلاث وتسعون Quatre vingt treize ، والبؤساء Les Misérables ، والثائر L'Insurgé إلخ) توجز بطريقة ما كل النماذج التى تركز عليها أسطورة باريس ، وبدا الأمر وكأن مدينة الأدب استطاعت تحويل الأحداث التى تمثل تواريخ على المستوى السياسى بطريقة أدبية.. وأدى هذا التحويل إلى دعم الاعتقاد فى باريس وفى رأسمالها .

وأخذت هذه الأوصاف المتعددة لباريس شكل نوع أدبى بدأ فى الظهور فى القرن الثامن عشر ثم بدأ تقنيه تدريجياً حتى غدا وفقاً لتعبير دانيال اوستر Daniel Oster " التسميع " الباريسى (٤٦) الذى كان يشكل اللازمة الثابتة والضرورية من حيث الشكل والمضمون للتغنى بأمجاد باريس وفضائلها مع تمثيل المدينة كواجهة مصغرة للعالم (٤٧) . ويمكننا تفسير هذا التكرار غير العادى لهذا الحديث المبالغ لباريس بوصفه التراكم الطويل والمؤكد للتراث الأدبى والفكرى الخاص بالمدينة ، وذلك لاتسام هذا " المورد "

الرمزى بالتزايد وتأكيد هذا التزايد بزيادة عدد المعتقدين به ، وكذلك تحول هذا "التسميع" من جراء تكراره كحقيقة بديهية إلى نوع من الواقع^(٤٨).

وهذا ما يفسر تكرار كل النصوص الأدبية - سواء كانت فرنسية أو غير فرنسية - التي حاولت وصف وفهم وتعريف جوهر باريس اللازمة التي لا تنضب عن تفرد باريس وعالميتها وذلك دون تغيير لفظ واحد فيها ، واتسم هذا التكرار باستمرارية تاريخية تامة إذ استمرت هذه الممارسة الأدبية طوال القرن التاسع عشر وحتى الستينيات من القرن المنصرم ، وذلك في صورة موضوع مفروض على كل من يسعى لوضع كاتب^(٤٩). ومن ثم ففي مقدمة كتابه الشهير "لوحة عن باريس" الذي صدر عام ١٨٥٢ وصف إدمون تكسييه Edmond Texier باريس "كمختصر للكون" ، و"إنسانية في صورة مدينة" ، و"كمتمدد متعدد الجنسيات" ، و"كالجسيم الأكبر" ، و"كمدينة موضوعية وعالمية"^(٥٠)، واقتصر بهذا على تكرار كلام معاد عن باريس ، كما تعد مقارنة المدينة بالعواصم الكبرى للتاريخ العالمى أحد الخطط الأكثر استخداماً (والأكثر استفاداً) للترويج عن باريس ، فقد قارنها فاليري بأتينا وألبرتو سافينيو Alberto Savinio بمدينة دلفيا وقلب العالم^(٥١) ، أما المتخصص في لغة روما القديمة الألماني إرنست كورتيس Ernst Curtius في دراسة عن فرنسا "Essai sur la France" فهو يفضل عليها روما فيقول : "تعد كل من روما القديمة وباريس الحديثة نموذجين لظاهرة فريدة ، فكل منهما عاصمة لدولة عظيمة ، فقد استوعبت المدينتان الحياة القومية والفكرية لدولتيهما ثم زادت من ازدهارهما وانتهتا بأن أصبحت كل منهما مركزاً للثقافة الدولية للعالم المتحضر في مجمله"^(٥٢). وحتى الحديث المتكرر عن التحطم المرموز لباريس - وهو أحد الفصول الإجبارية لكل التأريخات والأحاديث عن باريس طوال القرن التاسع عشر^(٥٣) - يسمح برفع شأن المدينة - بسبب المصير المأساوى الذى تؤول إليه - إلى مرتبة كل المدن الأسطورية الكبيرة مثل نينوى وبابلون وطيبة . ويقول ماكسيم ديكان Maxime du Camp : انتهت كل المدن العظيمة إثر حوادث عنيفة ، والتاريخ العالمى ما هو إلا سرد لتحطم العواصم الكبيرة ، كما لو كان يتعين اختفاء هذه الأجسام الزائدة والمصابة باستسقاء الرأس فى كوارث أرضية^(٥٤). ومن ثم يعد الحديث عن اختفاء باريس بهذا الأسلوب طريقة للإعلاء من شأنها عن طريق انتزاعها من مجال القصة لرفعها إلى مرتبة الأسطورة العالمية^(٥٥).

وهكذا يعرف روجيه كالوس فى دراسته عن بلزاك باريس كأسطورة حديثة من صنع الأدب^(٥٦) ، وهذا ما يفسر سبب عدم الاهتمام بتأريخ الأحداث فى هذا السياق :

فالأماكن المشتركة في كل الوصوف الباريسية تتسم بعبر وطنيتها وعبر تاريخيتها ، فهذه الأماكن تشكل قياساً للشكل ولانتشار العقيدة الأدبية ، ولم يقتصر وصف باريس على الكتاب الفرنسيين ؛ فعلى العكس من ذلك انتشر الاعتقاد في القدرة النوعية لباريس بطريقة أدبية في العالم بأسره ، فوصف باريس الذي قام به الأجانب وجلبوه إلى بلادهم تحول إلى وسيلة نقل للإيمان بأدبية باريس . وهكذا يروى الكاتب اليوغسلافي دانيلو كيش Danilo Kis (١٩٣٥ - ١٩٨٩) في نصه المكتوب عام ١٩٥٩ أن الأسطورة الباريسية التي كانت تروى له في مهد طفولته لم تكن بفعل الأدب والشعر الفرنسيين اللذين عرفهما حق المعرفة ، ولكن بفعل الأدباء اليوغسلافيين والمجريين ، ويقول : " يبدو لي بصورة واضحة أنني لم أبن باريس أحلامي من خلال الأخذ من الفرنسيين ولكن وللغربة فالشخص الذي سقاني سم الحنين لهذه المدينة أجنبي { ... } وأفكر في كل غرقى الأمل و الحلم الذين رسوا في ميناء النجاة الباريسى من أمثال ماتيوس Matovs ، وتين يوجيفيك Tin Ujevic ، وبوراستانكوفيك Bora Stankovic ، وكرنجانسكى Crnjanski ... ومع ذلك كان أدى^(٥٧) Ady هو الوحيد الذي نجح في التعبير عن هذا الحنين وترجمته إلى أبيات من الشعر... ؛ فقد عبر عن ذلك الحنين وصاغ أحلام كل الشعراء الذين سجدوا أمام باريس كما لو كانت أيقونة " ، ويكتب دانيلو كيش هذا النص أثناء أول رحلة له في باريس وهو خير من تحدث عن هذه الرؤية ذات الطابع المتأدب أي هذه القناعة بالوصول إلى مكان الأدب نفسه فيقول : " لم أصل إلى باريس غريباً ولكن كحاج يطوف بأماكن طالما رآها في حلمه وكأني أصل إلى أرض الحنين { ... } فالبايراما والملاجئ التي وصفها بلزاك ، "وأحشاء باريس" الطبيعية التي وصفها زولا ، وسأم باريس كما وصفه بودلير في قصائده القصيرة الثرية ، وكذلك شيوخها وخطائنها واللصوص والعاهرات كما وصفهم في الرحيق المر و "أزهار الشر " Les Fleurs du mal ، والصالونات والعربات التي تجرها الخيول كما وصفها بروسست ، وكويرى ميرابو كما وصفه أبولينار { ... } ومناطق مونمارتر والبيجال وميدان الكونكورد وطريق سانت ميشيل والشانزليزيه ونهر السين { ... } كل هذه العناصر كانت لوحات انطباعية خالصة ملطخة بشمس ، وتبعث أسماؤها الدفء في حلمي فرواية البؤساء لهوجو والثورات والمتاريس وإشاعة التاريخ والأدب والسينما والموسيقى ، كل هذه العناصر كانت تتخبط وتغلى وهي تلمع في رأسي قبل أن أحط قدمي على أرض باريس^(٥٨) .

ويتحدث أوكتابيو باث في كتابه " أضواء الهند Lueurs de L'Inde " عن اكتشافه باريس في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي ، ويثبت أن الأمر يتعلق بالنسبة له

بتجسيد ما كان يندرج حتى ذلك الحين في حيز الأدب الخالص ، ويقول في كتابه : " غالباً ما كان استكشافى للمدينة ينقلب إلى تعرف عليها ، فخلال فسحاتى ونزهاتى كنت أكتشف أماكن وأحياء لم أكن أعرفها بيد أنى كنت أتعرف على أخرى لم أكن قد رأيتها من قبل ولكن قرأتها فى روايات وقصائد ، فقد كانت باريس بالنسبة لى إعادة تشكيل للذاكرة والخيال أكثر من كونها ابتكاراً" (٥٩) ، كما شهد الإسباني خوان بينت بطريقته عن نفس هذا الانجذاب ويقول : " أعتقد أنه بإمكانى التأكيد على أنه فى الفترة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٦٠ استقطبت باريس كل أنظار المبدعين والطلاب من مدريد (...) ، لم نكن نسمع إلا بصوت خافت أصدااء ثقافة ما بين الحربين .. ولكن باريس كانت هى نفسها دائماً ، وبالرغم من الهزيمة احتلت الثقافة الفرنسية المكانة المتميزة التى أولاها إياها يوماً اللبراليون الإسبان (...) ، واحتفظت باريس ببعض هذا السحر المتعدد المصادر الذى كانت تمارسه اعتباراً من عام ١٩٠٠ ، ليس لكونها المكان الوحيد الذى يمكن فيه إجراء الدراسات فحسب ولكن لأنها المدرسة التى لا بديل عنها لأى شخص فى العالم لا يمكنه الاكتفاء بالسذاجة الإسبانية الشديدة . ويلخص الكاتب فى كلمتى " السياسة والفكر " أهم ما تتسم به باريس ، " ويضيف " وبالإضافة إلى ذلك هناك خصال بدت فيها بعد الحرب ، فمن ناحية ظهر التأييد للفكر المناهض للفرانكية وإمكان شن حرب أيديولوجية اعتباراً من هذه المدينة ضد الديكتاتورية ، كما ظهرت من ناحية أخرى حركة الوجودية العنيفة والغامضة التى استولت لفترة طويلة على كل الفكر المناهض للامتثالية الجامعية وذلك لغياب أى منافس لها" (٦٠)

وشكل هذا التجمع غير المحتمل باريس لفترة طويلة فى فرنسا والعالم بأسره بوصفها عاصمة هذه الجمهورية التى لا حدود لها ، والوطن العالمى الذى لا وطنية فيه ، ومملكة الأدب التى تتشكل بمخالفة القوانين العامة للدول والمكان عبر الوطنى الذى لا يتطلب سوى الفن والأدب : إنه الجمهورية الشاملة للأدب . ويقول هنرى ميشو Henri Michaux عن مكتبة أدريان مونييه Adrienne Monnier التى كانت أكثر الأماكن الباريسية إقراراً للأدب : " يوجد هنا وطن الذين لم يجدوا لأنفسهم وطناً ، شعر الروح التى تطير بحرية (٦١) ، ومن ثم أصبحت باريس عاصمة لمن لا وطن لهم ، والذين علوا على القوانين السياسية ألا وهم الفنانون . فقد قال برانكوس Brancus لتزارا Tzara أثناء اجتماع فى الكلوسورى دى ليل Closerie des lilas عام ١٩٢٢ (٦٢) : " فى مجال الفن لا يوجد غرباء " ، والظهور شبه المنهجى لموضوع الشمولية فى الحديث عن باريس كان أحد المؤشرات الأكثر تأكيداً لوضعها المعترف به عالمياً كعاصمة أدبية ، ولأنها تتمتع

عامة بهذه الثقة فى عالميتها فهى تحظى بسلطة إقرار شاملة لها آثار ملموسة على الواقع ، ووصف فاليرى لاريو فى كتابه " باريس الفرنسية " الشخصية متعددة الجنسيات النموذجية - الذى استطاع تأكيد استقلالها مجدداً فى أعقاب الحرب العالمية الأولى والتي خلقت صراعات قومية - ، فيقول : " إن الباريسى الذى يمتد أفقه خارج مدينته هو الذى يعرف العالم وما يتسم به من تعددية كما يعرف على الأقل القارة التى يعيش فيها والجزر المجاورة [...]، والذى لا يكتفى بأن يكون من سكان باريس [...]، وتسهم كل هذه الأمور فى خلق مجد باريس وحتى لا يكون هناك شيء تجهله المدينة وحتى تكون على اتصال دائم بكل النشاط العالمى ومدركة له لتصبح عاصمة لنوع من الدولية الفكرية ، مرتفعة بذلك فوق كل السياسات " المحلية " ، أو الاقتصادية ، أو العاطفية " (٦٣).

وعلاوة على الإيمان فى أدبها وليبراليتها السياسية تضيف باريس الإيمان فى دوليتها الأدبية ، فالإعلان الدائم عن طابع باريس الدولى الذى يجعل منها بؤرة الفكر العالمى عن طريق انتقال هذا الفكر وانتشاره مما يولد نمطين من النتائج : أولهما ، خيالى يسهم فى تشكيل الأسطورة الباريسية ودعمها ، وثانيهما ، حقيقى ويتعلق بتدفق الفنانين الأجانب أو اللاجئين السياسيين أو الفنانين المعزولين الذين يكونون لأنفسهم " طبقة " فى باريس ودون أن تستطيع الحكم أيهما تنتج عن الأخرى ، وتتراكم الظاهرتان وتتكاثران بصورة تسهم كل منهما فى تأسيس الأخرى وإمدادها بالضامن الذى تحتاجه ، ولذا نستطيع الفصل بأن شمولية باريس مزدوجة وذلك عن طريق الإيمان بشموليتها وكذلك عن طريق الآثار الحقيقية الناجمة عن هذا الإيمان .

وأدى الإيمان بقدرة باريس وتفرداها إلى هجرة جماعية صوب هذه المدينة وتكون رؤية قائلة بتلخيصها للعالم والتي تبدو اليوم أعظم مظهر لهذا الحديث عن باريس وأكبر شاهد على اتسامها بتعدد الجنسيات . فوجود عدد كبير من الجاليات الأجنبية المقيمة فى باريس ما بين عامى ١٨٣٠ و ١٩٤٥ - بولندية ، وإيطالية ، وتشيكية ، وسلوفاكية ، وألمانية ، وأرمينية ، وأفريقية ، وأمريكية لاتينية ، ويابانية ، وروسية ، وكذلك من اللاجئين السياسيين من كل الاتجاهات ومن الفنانين من شتى أنحاء العالم ليكونوا بجوار الطليعة الفرنسية القوية ، أوضح بجلاء عدم التجانس المحتمل للملجأ السياسى وللإقرار الفنى (٦٤) ، وهذا ما جعل من باريس " بابل " جديدة وبؤرة لتعدد الجنسيات وميداناً عالمياً للعالم الفنى .

وتجسدت الحرية المقترنة بعاصمة أدبية على الصعيد النوعى فيما سمي " بالحياة البوهيمية " وهى نوع من التسامح إزاء حياة الفنان وتعد إحدى السمات البارزة

للحياة الباريسية " ، ويقول أرثر كوشنر Arthur Koestler بعد وصوله إلى زيورخ ماراً بباريس هارباً من ألمانيا النازية في ترجمته الذاتية وهو يقارن بين المدينتين : " كان الفقر أمراً صعباً في زيورخ أكثر منه في باريس ، وعلى الرغم من كون زيورخ أكبر المدن السويسرية فقد كان يسود فيها جو شديد الريفية ملبد بالثراء والفضيلة ، ولكن في مونبارناس كان يمكن اعتبار الفقر نكته أو إسرافاً في البوهيمية ، ولكن لم يكن هناك مونبارناس أو خمارات رخيصة ولا هذا الشكل من خفة الظل في زيورخ . ففي هذه المدينة النظيفة وغير المستنيرة والمنظمة كان الفقر - ببساطة - شيئاً مهيئاً ، وعلى الرغم من أننا لم نكن نتصور جوعاً فإننا كنا نعاني من فقر (٦٥) . ويسمح التناقض مع نمط الحياة في زيورخ بفهم أحد أهم عوامل جذب باريس لفناني العالم بأسره والذي يتمثل في التركيز الفريد على رأس مال نوعي والارتباط الاستثنائي بين الحرية السياسية والجنسية والجمالية ، مما يتيح إمكان ما يطلق عليه حياة فنان أي الفقر الأنيق والانتقائي .

ومنذ زمن طويل جاء الناس إلى باريس للمطالبة بقوميات سياسية وإعلانها وكذلك لنشر آداب وفنون قومية . وأصبحت باريس العاصمة السياسية للبولنديين بعد " الهجرة الكبيرة " عام ١٨٣٠ ، وكذلك عاصمة القوميات التشيكية في المنفى اعتباراً من عام ١٩١٥ . وانتشرت الصحف ذات الطابع القومي وكانت عبارة عن أجهزة للمطالبة بالاستقلال القومي ونذكر منها على سبيل المثال صحيفة "الأمريكانو" El Americano التي صدرت عام ١٨٢٧ . والتي كانت تدعو إلى قومية إسبانية - أمريكية ، وكذلك صحيفة " لا استريلا ديل شيلي La Estrella del chile و لاريبوليكا كوبانا la Republica cubana وهي لسان حال الحكومة الجمهورية الكوبية والتي تم تأسيسها في باريس عام ١٨٩٦ . وفي عام ١٩١٤ أصدرت المستعمرة التشيكية الجريدة القومية " نازدار Nazdar " ، ثم جريدة "الإنديباندينس تشيكو سلوفاك L'indépen- dance Tchecoslovaque في عام ١٩١٥ والتي كانت الجريدة التشيكية الرسمية . وعلى العكس من ذلك يؤكد الناقد الفني الأمريكي هارولد روسنبرج Harold Rosendberg أنه في الخمسينيات من القرن الماضي " تأكد الفن القومي لكل أمة في باريس ويرجع ذلك لأنه على المستوى الفني كانت باريس بعيدة عن الطابع القومي ، وعددت بنفس أسلوب جرتود شتاين Gertrude Stein - ما تعتبره الدين الأمريكي لباريس قائلة : " وجدت لغة أمريكا في باريس أدق قياس لها على مستوى الشعر والبلاغة ، ففي هذه المدينة ظهر النقد الذي نجح في فهم الفن والموسيقى الشعبيين الأمريكيين ، والتقنية

السينمائية لجريفيث Griffith ، والتنسيق الداخلى لإنجلترا الجديدة ، ورسومات أول ماكينات أمريكية ، والرسم بالرمال الذى ابتكره آل نافاجوس Navajos ، ومناظر الخلفية الرائعة لشيكاغو والساحل الشرقى^(٦٦) . ويؤكد مؤرخو أمريكا اللاتينية أيضاً على هذا النوع من إعادة الإقرار القومى الذى يقضى به الطابع الحياضى أو "اللاقومى" لباريس ، فقد أظهروا كيف اكتشف مفكرو هذه الدول ذلك وهم فى باريس أو بصورة أكبر فى أوروبا - ما يتسمون به من طابع قومى . ويكتب باولو براؤ Paulo Prado فى عام ١٩٢٤^(٦٧) عن الإحساس بالدهشة الذى انتاب الشاعر البرازيلى أسوالد دى اندراد Oswald de Andrade عندما اكتشف بلده وهو جالس فى ورشه أعلى ميدان كليشى Clichy الذى يعد مركز العالم ، كما يعجب شاعر بيرو سيزار فاليجو Cesar Valligo ويقول : " سافرت إلى أوروبا وتعلمت هناك معرفة بيرو"^(٦٨) .

وفى باريس كتب آدم ميكويوكز Adam Mickiewicz (١٧٩٨-١٨٥٥) ملحمة " بان تادوز " Pan Tadeusz التى تعتبر اليوم الملحمة الوطنية البولندية ، أما جكاى " Jakai (١٨٢٥-١٩٠٤) وهو أحد الكتاب المجريين الأكثر شهرة فى بلاده حتى الستينيات من القرن الماضى فكتب فى ذكرياته يقول : " كنا جميعاً فرنسيين ولم نكن نقرأ سوى للامارتين Lamartine ، وميشيله Michelet ، ولويس بلان Louis Blanc ، وسيو Sue ، وفكتور هوجو ، وبرانجيه Berganger ولم نكن نقرأ لأى كاتب إنجليزى أو ألمانى سوى لشيلى Shelley ، أوهين Heine الملقوظين من وطنهما والذين كانا لا يتم اعتبارهما من الإنجليز أو الألمان إلا للغتهما ، وحيث كانا متشبعين بالروح الفرنسية"^(٦٩) . وقد جعل الشاعر الأمريكى وليام كارلوس ويليامز من باريس " قبلة الفن " ، وقد خر الشاعر والكاتب اليابانى كافوناجاى Kafu Nagai (١٨٧٩-١٩٥٩) ساجداً أمام مقبرة موباسان Maupassant عند وصوله إلى باريس عام ١٩٠٧ ، كما نشر " منشور المستقبلية " الإيطالى الذى وقعته مارينتى Marinetti فى جريدة الفيجارو Figaro فى ٢٠ فبراير ١٩٩ قبل ترجمته إلى الإيطالية فى المجلة الميلانية "بويريا" Poésia ، وصرح مانويل دى فاللا Manuel de Falla الذى أقام فى باريس ما بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١٤ فى رسائله " أنه بالنسبة لكل ما يتعلق بمهنتى فإن باريس هى وطنى "^(٧٠) ، وباريس هى " بابل السوداء " لأول المفكرين الأفارقة و القادمين من جزر الكاريبى الذين وصلوا إلى العاصمة الفرنسية فى العشرينيات من القرن الماضى^(٧١) .

إن " الإيمان " بباريس كبير حتى إن بعض الكتاب فى مناطق مختلفة من العالم كتبوا بالفرنسية ، و تذكر على سبيل المثال البرازيلى جواكيم نابوكو Joaquim Nabuco

(١٨٤٩ - ١٩١٠) الذى كتب فى عام ١٩١٠ مسرحية شعرية باللغة الفرنسية تعالج مشاكل ضمير رجل ألبانى بعد حرب ١٨٧٠ ، وتحمل عنوان الخيار (L'option) ، وكذلك ينتورا جارسيا كالدرون Ventura Garcia Colderon ، وكاسترو ألبس Castro Alves (شاعر إلغاء العبودية البرازيلى) ، وسيزاز مورو ، وألفريدو جانجوتينا Alfredo Gangotena (شاعر أكوادورى وهو صديق لميشو وعاش فترة طويلة فى باريس) . ووصف الروائى البرازيلى ماتشادو دى أسيس Machado de Assis الفرنسيين بأنهم أكثر الشعوب ديمقراطية على مستوى العالم " ، كما عرف لامارتين وألكسندر دوما Alexandre Dumas للبرازيليين .

وقد بلغ عشق باريس فى أمريكا اللاتينية ذروته فى نهاية القرن التاسع عشر ويقول داريو : " لطالما حلمت بباريس منذ نعومة أظافرى حتى إننى عندما كنت أصلى كنت أطلب من الله ألا أموت دون أن أعرف باريس ، لقد كانت باريس بالنسبة لى جنة الله فى الأرض التى يمكن استنشاق رحيق السعادة فيها" (٧٢) . وهذا هو نفس الحنين الذى يتحدث عنه الشاعر اليابانى ساكوتارو هاجيوارا Sakutara Hagiura (2491 - 6881) الذى نشأ نتيجة لهذا الإيمان الدولى غير العادى بباريس ويكتب فى ذلك :

" أواه ! أريد الذهاب إلى فرنسا

ولكن فرنسا بعيدة جداً

وأنا لابس معطفاً جديداً على الأقل

فلنرحل نحو الهيام

وعندما يمر القطار فى الجبل

وأنا متكئ على الشباك الأزرق السماوى

وحدى سأفكر فى أشياء تبعث السعادة فى النفس

فجر يوم من شهر مايو

ووفقاً لأهواء قلبى التى تشبه العشب الذى ينبت من الأرض (٧٣)

ولإعجاب لوسيل جودى Lucila Godoy الشديد بالشاعر ميسترال Mistral اختارت أن تطلق على نفسها اسم جبريلا ميسترال Gabriela Mistral ، وحصلت عام ١٩٤٥

على أول جائزة نوبل فى الأدب الأمريكى اللاتينى عن مجموعة أعمال ذات نماذج أوروبية خالصة كانت تتحدث فيها عن " القرى الواقعة على نهر الرون " التى تعاني نقصاً فى المياه والزيز " ، وفى عام ١٨٧١ كتب ويتمان Whitman نشيداً لفرنسا المهزومة نشر فى " أوراق الأعشاب " ، ويحمل عنوان " نجوم فرنسا O star of France " يتضمن كل التصويرات الأسطورية لباريس رمز الحرية :

رمز المقاومة والجراءة ورمز عشق الحرية الإلهى ورمز الآمال المتطلعة إلى مثال بعيد ورمز أحلام الحرية المتحمسة .

ورمز الرعب للظالم والراهب [...]

بلد غريب ملئ بالهوى والسخرية والطيش. (٧٤)

ولم ينتج هذا التراكم من إعلانات الإعجاب لباريس عن إعادة تجميع يوجهها شكل معين من العرقية أو القومية ولكن نتج بالأحرى عن المعاينة التى قمت بها على مضض وأنا متعجب لإيضاح آثار النفوذ الباريسى ، وبالإضافة إلى ذلك فمن الواضح أن هذا الموقف المسيطر لباريس يؤدى غالباً إلى عمر نوعى وخاصة بالنسبة للنصوص القادمة من البلدان البعيدة عن المركز . فالجهل أو بالأحرى رفض رؤية تاريخية للأدب ، والرغبة فى عدم تأويل النصوص إلا فى شكل فنات " خالصة " أى " خالية " من أى مرجعية تاريخية أو قومية ، غالباً ما يؤدى إلى نتائج وخيمة فيما يتعلق بفهم النصوص المتعلقة بباريس ونشرها ، وهذا مايجب أن نطلق عليه الانزياح الصورى للرسامين الفرنسيين وهو نتاج الخلافات الكبيرة التى تشكل أحياناً الحديث النقدى ، كما تبرهن على ذلك - كما سنرى - حالتا بيكت وكافكا (٧٥).

ومن جهة أخرى نجد فى فرنسا استخداماً سياسياً وقومياً دائماً لرأس المال الأدبى ، فلم تكف فرنسا والفرنسيون عن ممارسة نوع من " الأمبريالية العالمية " (٧٦) (فرنسا أم الفنون) ، ولا سيما خلال عملياتهم الاستعمارية وكذلك فى مجال العلاقات الدولية (ولذا استحققت لقب فرنسا أم الفنون). وهذا الاستخدام القومى لرأس مال منزوع القومية كان بمثابة نقطة الارتكاز لأصغر أشكال القومية كما هو الحال بالنسبة للكتاب الذين يندرجون بعنف تحت مسمى التقليد القومى .

أدب وأمة وسياسة

إن الحالة الاستثنائية لباريس وهى العاصمة الأدبية التى نخلو من الطابع القومى وتقسّم بالشمولية بالنسبة للعالم الأدبى يجب ألا تجعلنا نغفل عن اتسام رأس المال الأدبى بالقومية ، فمن خلال علاقته التأسيسية باللغة - التى تتميز بالقومية لأنها بالضرورة " مؤمنة " بغية استخدام المحافل القومية لها كرمز للهوية - يرتبط التراث الأدبى بالمحافل القومية ^(٧٧). فاللغة بوصفها أمراً من أمور الدولة (لغة قومية ومن ثم أداة سياسية) ، وكذلك " مادة بناء " أدبى ، مما يستتبع بالضرورة تركيز الموارد الأدبية على الأقل فى مرحلة التأسيس داخل النطاق القومى : فقد استخدمت اللغة وكذلك الأدب كأسس " للعقل السياسى " ، وساهم كل منهما فى ترقية الآخر .

الدعائم القومية للأدب

بغية فهم العلاقة التى تقوم فى الأساس بين الدولة والأدب يتعين التأكيد على أنهما يساهمان على تأسيس بعضهما البعض ؛ وذلك عن طريق دعمهما لبعضهما البعض من خلال اللغة . وقد أقام المؤرخون بالفعل علاقة مباشرة بين ظهور أول دول أوربية وتكوين " لغات مشتركة " (التى أصبحت فيما بعد " لغات قومية ") ^(٧٨) ، ويرى بنديكت أندرسون Benedict Anderson ^(٧٩) فى اتساع نطاق اللغات السوقية بوصفها دعامة إدارية ودبلوماسية وفكرية للدول الأوربية الآخذة فى الظهور فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر الظاهرة المركزية المفسرة لظهور هذه الدول ، وهناك علاقة عضوية أو علاقة تبعية بين ظهور الدول القومية وانتشار اللغات السوقية (التى أصبحت لغات " مشتركة ") وما استتبع ذلك من ظهور أداب جديدة مكتوبة بهذه اللغات .

ويضرب تراكم الموارد الأدبية بجذوره إذن فى التاريخ السياسى للدول ، وبصورة أكثر دقة يمكننا الاعتقاد بأن الظاهرتين - نشأة الدولة وظهور الآداب فى اللغات الجديدة - قد نشأتا من مبدأ " التمييز " نفسه ؛ فبالتمييز بين بعضها البعض أى بتأكيد اختلافها عن طريق المنافسات والصراعات المتتالية ، ظهرت تدريجياً الدول الأوروبية وأنشأت فى الوقت نفسه - اعتباراً من القرن السادس عشر - أول شكل لحقل سياسى دولى ، وفى هذا العالم السياسى فى طور التكوين الذى يمكن وصفه كنظام للاختلافات - بالمعنى الذى يستخدمه علماء اللغويات عند الحديث عن اللغة

كنظام صوتى للاختلافات - قامت اللغة بصورة بديهية بدور مركزى " كمسجل " للاختلاف ، وأصبحت اللغة هى الأخرى الرهان للصراعات التى تقع على نقاط تماس المجال السياسى الوليد والمجال الأدبى الآخذ فى التكوين ^(٨٠) ، ولذا فإن العملية المتناقضة لنشأة الأدب تضرب بجذورها فى التاريخ السياسى للدول .

والدفاع النوعى - أى نو النوعية الأدبية - للغات السوقية الذى قام به كبار فاعلى العالم الأدبى فى عصر النهضة ^(٨١) ، والذى أخذ مبكراً شكل منافسات بين هذه اللغات " الجديدة " - جديدة فى سوق الأداء - وتم بأسلوب أدبى مثل (الدفاع عن اللغة الفرنسية وتصويرها) (Deffence et illustration de la langue française) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأسلوب السياسى ، ومن ثم نستطيع الجزم بأن المنافسات النوعية التى ظهرت فى العالم الفكرى الأوروبى فى عصر النهضة وجدت فى الصراعات السياسية سبيلاً لدعم وجودها وشرعيتها ، وكذلك الحال فى القرن التاسع عشر فعند انتشار مفهوم " الأمة " كانت المحافل القومية بمثابة نوع من القواعد التأسيسية للمجال الأدبى ، ومن منطلق تبعيته الهيكلية يتكون المجال الأدبى العالمى - هو أيضاً - عبر المنافسات بين القومية ذات الطابع الأدبى والسياسى فى الوقت ذاته .

ومنذ بواكر اتحاد الحيز الأدبى لم تنجح رؤوس الأموال الأدبية القومية فى التأسس داخل سياق الأمة واللائقاصية " الطبيعية " " لعبقريتها " ، ولكنها شكلت السلع والرهان التى سمحت للمطالبين الجدد بالدخول فى المنافسة الأدبية الدولية. وحتى يتسنى لها الصراع بصورة أفضل بعضها ضد بعض ، عملت الأمم المركزية على دعم تعريفات ونوعيات أدبية تعتبر أيضاً بدرجة كبيرة سمات تشكلت عن طريق التناقض أو التمييز الهيكلى ، والسمات المميزة لهذه الأمم المركزية لا يمكن فهمها فى أغلب الأحيان كما هو الحال بالنسبة لألمانيا وإنجلترا فى مواجهة فرنسا إلا عن طريق تناقض صريح مع السمات المعترف بها للثقافة القومية السائدة ، ومن ثم لا يمكن اعتبار الآداب كمادة تنبثق عن هوية وطنية ولكنها بالأحرى تنشأ من خلال المنافسات - التى يتم انكارها دائماً - والصراعات الأدبية التى تأخذ على الدوام طابعاً دولياً .

والجزم بأن رأس المال الأدبى له طابع قومى أو الجزم بوجوده فى شكل علاقة تبعية للدولة ثم للأمة يسمح بربط فكرة اقتصاد خاص بالعالم الأدبى وفكرة جغرافيا سياسية أدبية، وبالفعل لا يوجد أى كيان قومى بنفسه وفى ذاته ، وليس هناك ما يتسم بالدولية أكثر من الدولة القومية ؛ إذ إنها لا تنشأ إلا من خلال علاقة مع دول أخرى ، وغالباً ما تكون علاقة عداوة ، ويتعبير آخر لا يمكن وصف أى دولة : الدولة التى يطلق

عليها شارل تيلي " Charles Tilly مجزئة " أى فى إطار التكوين ولا اعتباراً من ١٧٥٠ الدولة " المدعمة " (٨٢) (أو دولة قومية) أى دولة بالمعنى الحديث ككيان مستقل ومنفصل يجد فى ذاته مبدأ وجوده وتماسكه ، وعلى العكس من ذلك تتكون كل دولة عن طريق علاقاتها أى من خلال المنافسة والسباق البناء مع دول أخرى ، فالدولة هى واقع ترابطى والأمة هى واقع بين قومى .

وفى المرحلة التالية لم ينتج تشكيل (أو إعادة تشكيل) الكيانات القومية والتعريف السياسى للأمة - ولا سيما خلال القرن التاسع عشر - من تاريخ مستقل خالص ينتشر داخل سياق القصص التى لا مثيل لها والمختلفة تمام الاختلاف عن بعضها البعض ، فقد حاولت الأساطير القومية إعادة تشكيل - بعد ذلك بالنسبة للأمم الأكثر قدماً (ظواهر منفردة فى اكتفائها الذاتى لا يمكن تصويرها فى الواقع إلا من خلال علاقات بين التشكيلات القومية ، واستطاع ميكائيل جيسمان Michael Jelsmann (٨٣) إظهار أن العداء الفرنسى الألمانى الذى يعد حواراً حقيقياً بين الأعداء هو الذى سمح بتشكيل القوميتين ، وهو يرى أن الأمة تنشأ عن طريق إقامة علاقة بالتضاد مع "عدو" يتم اعتباره كأمر "طبيعى" ، كما تبرز " ليندا كولى Linda Colley فى كتابها: "البريطانيون يشكلون الأمة" ١٧٠٧-١٨٣٧ (٨٤) كيف نشأت الأمة الإنجليزية بأكملها من خلال الصراع ضد فرنسا.

ولكن رسم هذا التصور المزيج لا ينظر إلى ظهور القوميات إلا من خلال علاقة مبارزة وحرب ، بيد أن هيكل الصراعات القومية على مستوى العالم يسمح برسم حيز منافسة أكثر تعقيداً يأخذ شكل مجموعة من الصراعات التى يمكن أن تنشأ بغية رهانات ورؤوس أموال مختلفة ومن خلالها ، ويمكن للصراع أن يكون : أدبياً أو سياسياً أو اقتصادياً ، والحيز السياسى العالمى - فى مجمله - هو نتاج المنافسات والصراعات السياسية وأهمها علاقة المواجهة الثنائية بين الأعداء التاريخيين - كتلك التى يصفها دانييلو كيش فى " درس علم التشريح " بين الصرب والكروات (٨٥) - التى تعد أقدم صور المواجهة وأبسطها (٨٦).

نزاع الطابع السياسى

وانتزع الأدب تدريجياً من السطوة الأصلية للمحافل السياسية والقومية والذى ساهم فى إقامتها وإعطائها الطابع الشرعى . وكان تجميع الموارد الأدبية النوعية

الذى يعد أيضاً ابتكاراً لمجموعة من التقنيات والأشكال الأدبية ، والإمكانات الجمالية والطول السردية - أو الشكلية وتراكمها- (الذى يطلق عليه الشكليون الروس " الأساليب .. ")، أو إيجازاً فإن هذا التاريخ النوعى - الذى يمكن تمييزه عن التاريخ القومى والذى لا يمكن استخلاصه منه - يهيب الحيز الأدبى تحقيق حكم ذاتى بصورة تدريجية والحصول على الاستقلال وعلى قوانين عمل خاصة داخل أعم معرفة سياسياً ، وعندما ينجح الأدب فقط فى التخلص من التبعية السياسية ينجح فى الاستناد إلى نفسه .

ويتسنى للكتاب - أو على الأقل لجزء منهم - رفض الخضوع بصورة جماعية أو فردية لتعريف قومى وسياسى للأدب ، ويكون نموذج هذا الانفصال هو - بلا شك - كتاب "أدين" (J'accuse) لزولا ، وفى نفس الوقت تحصل الرهانات والمنافسات عبر الوطنية التى تنتزع هى أيضاً من المنافسات ذات الطابع القومى والسياسى على استقلالها ، ويحصل الحيز الأدبى العالمى فى مجمله على حرته من خلال استقلال كل مجال أدبى قومى ؛ فتتخلص الصراعات ورهاناتها من القيود السياسية فلا تخضع سوى للقانون النوعى للأدب .

ومن ثم نأخذ المثال الأكثر تناقضاً ظاهرياً للنظرية المفترضة وهو مثال النهضة الأدبية الألمانية فى نهاية القرن الثامن عشر والمرتبطة جزئياً بالرهانات القومية . فهى تمثل الشكل الأدبى لمؤسسة قومية ذات طابع سياسى وأدبى فى الوقت ذاته . ويرجع تكوين فكرة أدب قومى فى ألمانيا أولاً إلى الصراع السياسى ضد فرنسا التى كانت تحتل ثقافتها مركز الصدارة فى أوروبا .

وقد أثبت إشعيا برلين Isaiah Berlin أن الأشكال النوعية للقومية الألمانية نشأت بسبب ما استشعره الألمان من خزي وقال: " لقد فرض الفرنسيون سيطرتهم فى المجالات السياسية والثقافية والعسكرية على العالم الغربى ، وتمثل رد فعل الألمان ، الذين عانوا من الخزي والهزيمة ، فى النهضة السريعة ورفض دونيتهم المزعومة ، وقارنوا حياتهم الفكرية العميقة وتواضعهم العميق ويحثهم النزى عن القيم الحقيقية بمثيلاتها الفرنسية (هؤلاء الفرنسيون الذين يتسمون : بالثراء ، والاجتماعية ، والاكتفاء ، والأدب ، والجفاء ، والخواء النفسى)، وتحول هذا الطبع إلى نوع من الحمى خلال المقاومة القومية ضد نابليون ، وأصبح بالفعل المثال الأصلى لرد فعل مجتمع متأخر ومستغل وموضوع تحت الوصايا فى كل الأحوال ، فاتجه نحو الانتصارات

الحقيقية أو الخيالية لماضيه وشعر بالزهو تجاه ثقافته القومية ، وذلك بسبب الجرح الذى سببته له الدونية الظاهرية لوضعه^(٨٧). ومن ثم ارتبط التطور الهائل للثقافة الأدبية الألمانية اعتباراً من النصف الثانى من القرن الثامن عشر بالرهانات السياسية مباشرة ، فالتأكيد على العظمة الثقافية أيضاً وسيلة لتأكيد وحدة الشعب الالماني بعيداً عن انقسامه السياسى ، بيد أن الأسلحة المستخدمة ورهان المناقشات والشكل الذى تأخذه هذه المناقشات وحجم أكبر الشعراء والمفكرين الألمان وإبداعهم الشعرى والفلسفى الذى اتسم بالثورية بالنسبة لكل أوروبا وبالنسبة للأدب الفرنسى نفسه ، طبعه تدريجياً باستقلال استثنائى وبسلطة خاصة . فالرومانسية اتسمت ولم تتسم بالوطنية ، أو بالأحرى الرومانسية تتسم بداية بالقومية وذلك حتى يتسنى لها الابتعاد عن أى إيعاز قومى ، وولد الصراع الهيكلى مع فرنسا أشكالاً تلميحية وثقافية بحتة بحيث لا يمكن فهمها إلا عن طريق تاريخ الحيزين الأدبيين .

ووفقاً لمنطق مماثل فمن الجانب الآخر لاختلافات الزمان والمكان اكتسب الكتاب الأمريكيون اللاتينيون وجوداً وإقراراً دولياً أضفياً على حيز الأدبية القومية - وبصورة أعم على الحيز الأمريكى اللاتينى - اعترافاً ووزناً فى العالم الأدبى يختلفان تماماً عن التجمعات السياسية المناظرة فى الحيز السياسى الدولى . ويتمتع الحدث الأدبى بنوع من الاستقلال النسبى بمجرد أن يسمح التراث الأدبى المتراكم (الأعمال والاعتراف الدولى والإقرار الدولى بكتاب بوصفهم " كباراً ") للمبدعين بالتخلص من السطوة السياسية القومية ، وهذا ما يفسر - كما ذكر فاليرى لاريو - عدم تطابق حدود الخريطة الأدبية والفكرية مع الخريطة السياسية ، فتاريخ الأدب - شأنه شأن جغرافيته - لا يمكن قصره على التاريخ السياسى ، ولكن يحدث ذلك دائماً فى البلدان التى لا تتمتع بموارد كبيرة والتى تعاني من تبعية نسبية .

وهكذا ينشأ الحيز الأدبى العالمى ويتوحد وفقاً لحركة مزبوجة ينظمها - كما سنرى فيما بعد - القطبان المتضادان لهذا العالم .

فنجد من ناحية حركة اتساع مطرد تصاحب حصول مختلف أرجاء العالم على الاستقلال القومى ، ومن ناحية أخرى حركة استقلال أدبى إزاء الإلزامات السياسية (والقومية) .

وتعد تبعية الأدب الأصلية للأمة أحد العوامل الأساسية لعدم المساواة التى تؤسس العالم الأدبى ؛ فمن واقع انقسام التواريخ القومية - سياسية ، واقتصادية ،

وعسكرية ، ودبلوماسية ، وجغرافية - بالاختلاف وعدم التساوى - مما يخلق التنافس فيما بينها - تتسم الموارد الأدبية المختومة بختم للأمة بعدم التساوى واختلاف درجة توزيعها على مختلف القوميات . وتؤثر نتائج هذا البنيان على كل الآداب القومية وعلى كل الكتاب ؛ فالممارسات والتقاليد والأشكال والجماليات الخاصة بأمة أدبية معينة لا تجد معناها الحقيقي إلا إذا تم وضعها في المركز المحدد للحيز الأدبي القومي في البنيان العالمى .

ومن ثم فإن التدرج الهرمى للعالم الأدبي هو الذى يشكل الأدب نفسه ، ولا يتأسس هذا الصرح الغريب الذى يجمع كتاباً لا يشتركون فى شىء سوى المنافسة الهيكلية - التى يتم إنكارها دائماً - تدريجياً إلا عن طريق الصراعات النوعية ورفض القيود الشكلية والنقد . ويتحد العالم الأدبي إذن بدخول لاعبين جدد يشتركون فى الصراع من أجل نفس الرهان ، ومن خلال هذه الصراعات يتحول رأس المال الأدبي إلى أداة .. ورهان ؛ فكل " لاعب " جديد يدخل تراثه القومى فى المنافسة - وهى الأداة الشرعية الوحيدة المسموح بها فى هذا المضمار - يساهم فى " خلق " الحيز الدولى وفى توحيده ، أى فى زيادة مساحة المنافسات الأدبية . ويتعين الاعتقاد فى قيمة الرهان ومعرفته والاعتراف به للدخول فى اللعبة أى فى المنافسة ، والعقيدة هى - إذن - ما يسمح للحيز الأدبي بالتشكل والعمل بالرغم من التدرجات الهرمية الضمنية التى يقوم عليها .

والدولية التى نقترح وصفها هنا تعنى - تقريباً - عكس ما نقصده عادة بلفظ "العولة" المحايد، الذى نعتقد بمقتضاه إمكانية التفكير بصورة شاملة كتعميم لنفس النموذج الذى يمكن تطبيقه فى كل مكان . وفى العالم الأدبي تعرف المنافسة للعبة وتوحيدها كما تحدد حدود الحيز الأدبي ، وتختلف الحياة الأدبية فى عملها بعضها عن بعض ولكنها تتصارع جميعاً للدخول فى نفس السباق بأسلحة متفاوتة لمحاولة بلوغ نفس الهدف والذى يتمثل فى الشرعية الأدبية ، ولهذا فقد وضع جوته مفهوم الأدب العالمى Weltliteratur وقت دخول ألمانيا فى الحيز الأدبي الدولى . وبسبب انتماء جوته لأمة حديثة العهد باللعبة فهو يعارض الهيمنة الفكرية والأدبية الفرنسية ؛ إذ كان من مصلحته فهم واقع الحيز الذى يدخله بممارسة هذا الوضع فى الرؤية الذى يشترك فيه كل القادمين الجدد ، وبوصفه مسيطراً عليه فى هذا العالم ، لم يدرك فحسب الطابع الدولى للأدب ، أى انتشاره خارج الحدود القومية ولكن فهم أيضاً فى الحال الطبيعة التنافسية والوحدة الغريبة التى تنتج عن ذلك .

أسلوب جديد للتفسير

وتشكل هذه الموارد التي تجمع بين : المادية ، والمعنوية ، والقومية ، والدولية ، والجماعية ، والذاتية ، والسياسية ، والأدبية الإرث النوعي الذي آل في القسمة إلى كل كتاب العالم . ومنذ بدء عملية توحيد العالم الأدبي العالمي يدخل كل كاتب اللعبة وهو مزود (أو غير مزود) بكل " ماضيه " الأدبي ، ويجسد كل تاريخه الأدبي (ولا سيما القومي أي اللغوي) ، ويعيد تحيينه ، وينقل معه هذا " الزمن الأدبي " ، دون أن يتيقن من ذلك بفعل انتمائه (لمنطقة لغوية) ولجمع قومي ، ولذلك يكون الكاتب هو الوريث لكل التاريخ الأدبي القومي والدولي الذي " يصيفه " . وتفسر الأهمية الأصلية لهذا الإرث الذي يعمل كنوع من " القدر " اتخاذ الأعمال الأكثر اتساقاً بالدولية - مثل أعمال الكاتب الأسباني خوان بينت أو اليوغسلافي دانييلوكيش - الحيز القومي الذي تتخذ منه بداية مرجعية لها ، على الأقل كصورة من صور رد الفعل . وينطبق ذلك على صمويل بيكيت والذي يعد - دون شك - أحد المؤلفين الأكثر ابتعاداً ظاهرياً عن كل تاريخية ومع ذلك لا يتسنى فهم خط سيره ذاته الذي أدى به من دبلن إلى باريس إلا من خلال تاريخ عالمه الأدبي القومي والذي يتمثل في الحيز الأيرلندي .

والأمر لا يتعلق هنا بالحديث عن " تأثير " الثقافة القومية على تطور عمل أدبي أو بإصلاح تاريخ الأدب القومي ولكن على العكس من ذلك ؛ فانطلاقاً من أسلوب الكتاب في خلق حريتهم الخاصة بمعنى أسلوبهم في تخليد ، أو تحويل ، أو رفض ، أو زيادة ، أو نفى ، أو نسيان ، أو خيانة إرثهم الأدبي (واللغوي) القومي يتسنى لنا فهم الطريق الذي سلكوه ومشروعهم الأدبي ذاته والاتجاه والمسار اللذين اتبعوهما ليصبحوا ما هم عليه . ويعد التراث الأدبي واللغوي نوعاً من التعريف الأول التقريبي واللازم عن الكاتب.. وهو تعريف يمكن تحويله - طبقاً لرغبته سواء برفضه أو كما فعل بيكيت بالوقوف ضده - عن طريق أعماله ومساره ، وبعبارة أخرى لكل فنان - بداية - موقع داخل الحيز العالمي، وذلك عن طريق المكان الذي يحتله الحيز الأدبي القومي الذي ينتمي إليه ، بيد أن موقعه يعتمد أيضاً على الأسلوب الذي يرث به هذا الإرث القومي اللازم وعلى الخيارات الجمالية واللغوية والشكلية التي يضطر إليها ، والتي تحدد موقعه داخل هذا الحيز ، ويمكن للكاتب رفض الإرث ومحاولة إزالته بغية الانضمام لعالم آخر مزود بصورة أكبر بالموارد الأدبية كما فعل بيكيت وميشو ، كما يمكن

الاحتفاظ بهذا الإرث والصراع بغية تحويل تراثه ومنحه استقلالاً كما فعل جويس الذي رفض الممارسات والمعايير الجمالية القومية الأيرلندية ، وسعى إلى تأسيس أدب أيرلندي متحرر من النفعية القومية ، كما يمكن للكاتب التأكيد على اختلاف أدبه القومى وأهميته كما فعل كافكا وبييتس وكاتب ياسين . ولذلك عند محاولتنا تحديد أهم سمات كاتب ما يتعين علينا وصف الموقع الذى يحتله مرتين : وفقاً لموقع الحيز الأدبى القومى الذى يقع فيه داخل العالم ، وفقاً للموقع الذى يحتله فى هذا الحيز ذاته .

وهذا التحديد لموقع كاتب ما لا يمت بصلة لتوصيفه داخل سياق قومى عادى ؛ فمن جهة يعزى الأصل القومى (واللغوى) إلى مجمل الهيكل ذى التدرج الهرمى للعالم الأدبى العالمى ، ومن جهة أخرى لا يأخذ كل كاتب عن ماضيه الأدبى بنفس الأسلوب ، ولذا يعطى النقد الأدبى الأفضلية دائماً باسم التفرد والابتكار لمتغير يخفى هذه العلاقة الهيكلية ، ولذلك عندما يدرس النقد النسائى - ولا سيما الأمريكى - حالة جرتروود شتاين فهو يصب تحليله على إحدى خاصياتها وهى كونها امرأة وسحاقية متناسياً - كنوع من البدييات لا يمكن التشكيك فيها ^(٨٨) - أنها أمريكية ، ولكن فى العشرينيات من القرن الماضى كانت الولايات المتحدة دولة غير مستقلة أدبياً تستخدم باريس لمحاولة جمع الموارد التى تنقصها . وبغية تحليل البنيان الأدبى العالمى لذلك الوقت ومكان كل من باريس والولايات المتحدة على التوالى فى هذا العالم يتعين استخدام أدوات بذاتها لفهم انشغال شتاين الدائم لتأسيس أدب قومى أمريكى حديث ، وذلك عن طريق خلق أدب طليعى ... ويعد اهتمامهما بالتاريخ الأمريكى وتصويرها الأدبى للأمريكيين ، "ومن ذلك على سبيل المثال عملها الرائع "صنع الأمريكيين" ^(٨٩) The Making of Americans ، أكبر دليل على هذا الانشغال ، وكونها امرأة فى حيز المثقفين الأمريكيين فى المنفى فى باريس يعد - نون شك - أمراً شديداً الأهمية لفهم رغبتهم المناوئة وشكل مفهومها الجمالى ذاته ، بيد أن العلاقة التاريخية الهيكلية تعد أمراً أولياً ، ولكنها تطمس بسبب التقليد النقدي ، وبصورة عامة هناك دائماً خاصية مهمة ولكن ثانوية تخفى شكل بنيان السيادة الأدبية .

وإضافة الطابع التاريخى المزيج لا يسمح فحسب بالخروج من الإخراج المؤسس للتاريخ الأدبى الذى نيط به نور ثانوى ، وأدين لعجزه عن فهم جوهر الأدب نفسه ، وإنما يسمح - أيضاً - بوصف هيكل قيود هذا العالم الأدبى وتدرجاته الهرمية ، ويكون

عدم التكافؤ على مستوى التبادلات غير محسوس دائماً ، ويتم التلميح عنه أو نفيه ؛ لأن العالم الأدبي يعطى عن نفسه صورة مسكونية وهادئة تدعم عقيدة كل فرد وتؤكد استمرارية عمل حقيقى يتم انكاره دائماً . وتهيب الفكرة الخالصة عن أدب خالص التى تسود العالم الأدبي إلغاء كل أثر لعنف غير مرئى يسود فيه ، ونفى علاقات القوى النوعية والمعارك الأدبية ، والتمثيل الأدبي الوحيد للعالم الأدبي المشروع هو عالم الدولية المتوافقة ، عالم يمكن فيه وصول الجميع بطريقة متساوية وحررة إلى الأدب وإلى الاعتراف ، وكذلك عالم خارج الزمان والمكان خال من النزاعات والتاريخ . وفى الدول الأكثر استقلالاً والحررة من القيود السياسية ، يظهر الخيال الخاص بأدب متحرر من كل القيود التاريخية والسياسية ، وكما يظهر الإيمان بتعريف خالص للأدب لا يمت بصلة للتاريخ والعالم والأمة والمعارك السياسية والقومية والتبعية الاقتصادية والسيادة اللغوية ، ولا بفكرة أدب عالمى لا قومى ولا إقليمى ومستقل عن التقسيمات السياسية أو اللغوية ، وطرأت فكرة بنیان أدب عالمى لعدد جد قليل ، من الكتاب المركزيين ؛ ولم يواجهوا سوى القيود والمعايير المركزية التى لا يعترفون بها لتضمينهم لها بوصفها " طبيعية "

ويمكن تعريفهم بوصفهم عميائاً ؛ إذ إن وجهة نظرهم حتى عن العالم تخفى عنهم العالم الذى يعتقدون أنه يقتصر على ما يرونه .

واستحالة الإصلاح وعنف الفواصل بين العالم الأدبي الشرعى وضواحيه لا يدركها سوى الكتاب الواقعين على المحيط الخارجى لهذا العالم الذى يتعين عليهم الصراع بصورة ملموسة للوصول إلى "باب دخوله" على حد تعبير أوكتابيو باث ، ولتعريف أنفسهم فى المركز أو المراكز ، ولذلك فهم يتمتعون بوضوح فى الرؤية حول طبيعة وشكل علاقات القوة الأدبية . وبالرغم من هذه الصعوبات التى يتعين عليهم التغلب عليها ومن قوة النفى الكبيرة الخاصة بالعقيدة الأدبية غير العادية بنجح هؤلاء الكتاب فى خلق حريتهم كفنانين ، ولذلك فهؤلاء المؤلفون الذين يقعون على حدود العالم الأدبي ، والذين تعلموا منذ زمن بعيد كيفية مواجهة القوانين النوعية والقوى الموجودة داخل الهيكل غير المتكافئ للعالم الأدبي ، والذين أيقنوا ضرورة إقرارهم داخل هذه المراكز حتى تتاح لهم فرصة البقاء بوصفهم كتاباً ، هم أكثر الكتاب انفتاحاً على آخر الابتكارات " الجمالية للأدب النولى وآخر محاولات الكتاب الأنجلوساكسون الرامية إلى دعم التخطيط العالمى والطلول الروائية الأمريكية اللاتينية الجديدة .

باختصار : هم أكثر الكتاب انفتاحاً على الابتكارات النوعية ، ويعد كل من وضوح الرؤية والتمرد على النظام الأدبي المحركين الأساسيين لإبداعهم .

ولذا فمنذ نهاية القرن الثامن عشر - وهو عصر أكبر هيمنة فرنسية - ظهرت في الأنحاء الأكثر عزاً للحيز الأدبي أشكال راديكالية تعترض على النظام الأدبي العالمي ، وساهمت في تشكيل هيكل الحيز العالمي - أى أشكال الأدب ذاته - وتعديله بصورة دائمة . ونجحت مع هيردر بصفة خاصة معارضة الهيمنة الفرنسية للشرعية الأدبية في فرض نفسها حتى تشكل قطباً بديلاً ؛ ولكن غالباً ما يظل الواقعون تحت نير سيادة أدبية ما في غفلة عن مبدأ وضوح رؤيتهم نفسه ، وحتى لو أدركوا بوضوح موقعهم الخاص والأشكال النوعية للاستقلال الذي يمارسونه ، فإن هذا الإدراك يكون جزئياً حتى إنهم لا يستطيعون رؤية الهيكل الكلى والعالمى الذى يعيشون فيه.

إن القوى السياسية الدولية التى تُمارس اليوم على الأحياء الأدبية الفقيرة تأخذ أشكالاً تلميحية : فالأمر يتعلق بصفة خاصة بفرض لغوى [شديد القوة] وسيطرة اقتصادية (على سبيل المثال وضع اليد على نظام النشر) ، وهذا هو السبب فى إمكانية خلود السيطرة الثقافية واللغوية والأدبية وبالطبع السياسية، على الرغم من إعلان الاستقلال الوطنى . ومن هنا يمكننا الجزم بأن علاقات القوة الأدبية ترتبط جزئياً بعلاقات القوة السياسية .

الهوامش

(1) V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, Paris, Gallimard, 1936 .p. 33-34.

(2) F. Braudel, Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe -XVIIIe siècles, op. cit., p.54.

(3) Paul Valéry, 'La liberté de l'esprit .:Regards sur le monde actuel, Oeuvres, Paris, Gallimard, 1960 - .Bibl. de la Pléiade .t. II, p. 1081 (édition établie et annotée par Jean Hytier).

(4) Ibid., p. 1082.

(5) Ibid., p. 1090.

(6) J. W. von Goethe, lettre à Carlyle, 1827 .cité par Antoine Berman, L'Epreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Paris, Gallimard, 1984 .p. 92-93

(7) A. Berman, op. cit., p. 90.

(8) Fritz Strich, Goethe und die Weltliteratur, Berne, Francke Verlag, 1946 .p. 17.

(9) Ibid., p. 18.

(10) Ibid.

(11) P. Valéry, loc.cit., p. 1090.

(12) Il va de soi que, pour préciser l'usage que fait Valéry de la notion de 'capital culture 'ou de capital littéraire, je prends appui sur la notion de 'capital symbolique 'élaboré par Pierre Bourdieu (cf. notamment 'Le marché des biens symboliques .:L'Année sociologique, vol. 22,1971p. 49- 126)et celle de 'capital littéraire 'proposé notamment dans Les Règles de l'art, Paris, Editions du Seuil, 1992 .

(13) P. Valéry, loc. cit., p. 1090.

(14) 52.2 titres étaient publiés en France en 1973 pour 100000 habitants contre 39.7pour 100000 habitants aux Etats-Unis. L'enquête faite dans 81 pays comptabilisant entre 9 et 100 titres pour 100000 habitants et plus de la moitié pays) publiaient moins de 20 titres pour 100000 habitants. Priscilla Parkhurst Clark, Literary France. The Making of a Culture, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987 .p. 217.

(15) Chacun de ces indices a été étudié comparativement dans plusieurs pays d'Europe et aux Etats-Unis. Et dans chaque cas la France semble, de loin, le pays le plus "littéraire" : c'est-à-dire celui dont le volume de capital est le plus important.

(16) P. Valéry, "Pensée et art français" : "Regards sur le monde actuel, œuvres op. cit., p. 1050.

(17) Antonio Candido, Littérature et Sous-développement. L'endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie, Paris, Métailié-Unesco, 1995 .p. 246-237 .On retrouvera plus loin, dans la description que propose Kafka des "petites littératures" : une analyse de leur dénuement spécifique.

(18) Ezra Pound, ABC de la lecture, Paris, L'Hermé, 1966 .p.55 (trad. par D. Roche).

(19) Le mot "crédit" – "du latin credere" – est synonyme de "pouvoir" , "puissance" , "considération" , "autorité" , "importance" .

(20) P. Valéry, "Fonction et mystère de l'Académie" : "Regards sur le monde actuel, op. cit., p. 1120.

(21) En faisant de cette notion un usage très proche de celui de Jakobson : ce qui fait d'une langue ou d'un texte qu'il est littéraire, ou qu'il peut être dit tel.

(22) Voir Abram de Swann, "The Emergent World Language System", International Political Science Review, vol. 14 .n° 3 .juillet 1993.

(23) Frédéric II de Prusse, De la littérature allemande, Paris, Gallimard, coll. "Le Promeneur" , 1994.

(24) Rivorat sera déclaré vainqueur du concours ouvert par l'Académie de Berlin, trois ans plus tard (1783) , pour son Discours sur l'universalité de la langue française, Académie dans laquelle Frédéric II lui accordera un siège.

(25) Frédéric II de Prusse, op. cit., p. 47.

(26) Voir infra, p. 138-140.

(27) Cité par Gérard de Cortanze, "Rubén Dario ou le gallicisme mental" : Azul..., Paris, La Différence, 1991 .p. 15 (trad. par M. Daireaux).

(28) Son projet esthétique s'est construit à la fois dans une opposition proclamée à l' "Occident" et à sa culture, et dans l'affirmation d'une inaliénable "slavité" .

(29) Vélimir Khlebnikov, "Peintres du Monde" : "Nouvelles du Je et du Monde, Paris, Imprimerie nationale, 1994 .p. 128 (présentation, traduction et notes J.-C. Lanne). Je souligne.

(30) Voir A. de Swann, "The Emergent World Language System", loc. cit.

(31) Ibid., p. 219.

(32) "The product of the proportion of speakers of a language among all speakers in the (sub) system, that is, the product of its "plurality" and its "centrality", indicating respectively its size and its position within the (sub) system." A. de Swann, loc. cit., p. 222.

(33) Voir Valéry Ganne et Marc Minon, "Géographie de la traduction : Traduire l'Europe" F. Barret-Ducrocq (éd.) Paris, Payot, 1992 .p. 55- .Ils distinguent l' "intraduction" :c'est-à-dire l'importation de textes littéraires étrangers dans la langue nationale, de l' "extraduction" :c'est-à-dire l'exportation de textes littéraires nationaux.

(34) V. Larbeau, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p. 11.

(35) Ibid

(36) Ibid., p. 22-23.

(37) C'est aussi le terme qu'employait Cocteau pour parler "rageusement" des critiques de théâtre.

(38) P. Valéry, "Liberté de l'esprit" :loc. cit., p. 1091 .Je souligne.

(39) V. Larbeau, Sous l'invocation de saint Jérôme, op. cit., p. 76-77.

(40) Charles Ferdinand Ramuz, Paris. Notes d'un Vaudois, 1938 .réédité, Lausanne, Editions de l'Aire, 1978 .p. 65.

(41) P. Valéry, "Fonction de Paris" :loc. cit., p. 1007-1010 .

(42) Victor Hugo, "Introduction" :Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France, Paris, 1867 .p. XVIII-XIX. L'ouvrage est publié sous la direction de Louis Uibach, 125 hommes et femmes de lettres y ont collaboré et sa publication suit de près l'ouverture de la deuxième Exposition universelle de Paris.

(43) Georges Glaser, Secret et Violence, Paris, 1951 .p. 157.

(44) Walter Benjamin, Paris capital du XIXe siècle. Le Livre des Passages, Paris, Editions du Cerf, 1989 .p. 108 (trad. par J. Lacoste).

(45) Roger Caillois, "Puissance du roman. Un exemple :Balzac" :Approches de l'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1974 .p. 234.

(46) Daniel Oster, "Paris-Guide. D'Edmond Texier à Charles Virmaître" :Ecrire Paris, Paris, Editions Seesam-Fondation Singer-Polignac, 1990 .p. 116.

(47) Balzac en faisait ainsi une "monstrueuse merveille" : "tête du monde" et "mouvante reine des cités" :Cf. R. Caillois, op. cit., p. 237.

(48) Je montrerai plus loin que le processus historique de l'accumulation de capital littéraire propre à la France et à Paris commence bien avant le XIXe siècle. Je n'évoque dans ce chapitre que les conséquences d'une longue histoire qui commence au XVIe siècle et qui sera explicitée plus loin.

(49) Voir Daniel Oster et Jean-Marie Goulemot, *La Vie parisienne. Anthologie des mœurs du XIXe siècle*, Paris, Sand-Conti, 1989 .p. 19 - 12 .

(50) Cité par D. Oster, loc. cit., p. 108.

(51) Alberto Savinio écrit ainsi, sur le mode ironico-détérent : « Non, les dieux grecs n'ont pas dégénéré [...]. C'est ici [à Paris] –centre idéal et point d'attraction de la Balcanie entière –c'est ici que Delphes la sacrée a transporté ses mystères, ses opérations sédatives contre le courroux des dieux montagnards, et ce fameux omphalos grâce auquel elle avait mérité à juste titre le nom de nombril du monde... » : *Souvenirs*, Paris, Fayard, 1986 .p. 200 - 201.

(52) Ernst Curtius, *Essai sur la France*, Paris, Grasset, 1932 .réédité, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1990 .p. 247.

(53) D. Oster, J.-M. Goulemot, op. cit., p. 24.

(54) Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, 1869 .cité par D. Oster, op. cit., p. 25

(55) Sur ce sujet voir aussi Giovanni Macchia, *Paris en ruines*, Paris, Flammarion, 1988 .notamment troisième partie, « Les ruines de Paris » .p.360 - 412 (trad. par P. Bédarida) : « Devenue une cité antique comme Rome, Athènes, Memphis, ou Babylone, Paris semblait aussi devoir donner le témoignage de sa propre grandeur par le spectacle de sa destruction » .p. 363.

(56) R. Caillois, op. cit., « La ville fabuleuse » .p. 234.

(57) Endre Ady, poète hongrois (1877 - 1919) un des chefs du mouvement littéraire de la revue *Nyugat*. Il passa plusieurs années à Paris où il se familiarisa avec les poètes symbolistes français. Correspondant en France de plusieurs journaux hongrois, il a été chroniqueur du Paris de la Belle Epoque, et l'un des grands renouveaux des idées et de la poésie hongroise. Kis avait traduit ses poèmes pour lesquels il dit avoir cherché un éditeur pendant de nombreuses années

(58) Danilo Kis, « Excursion à Paris » : *NRF* n° 252 .octobre 1936 .p. 88 - 115 (trad. par P. Delpech).

(59) Octavio Paz, *Lueurs de l'Inde*, Paris, Gallimard, 1997 .p. 8 (trad. par J.-C. Masson).

(60) Juan Benet, *L'Automne à Madrid vers 1950* .Paris, Noël Blandin, 1989 .p. 66 - 67 (trad. par M. de Lope).

(61) Henri Michaux, « Lieux lointains » : *Mercure de France*, n° 1109 (Le Souvenir d'Adrienne Monnier), 1er janvier 1956 .p. 52.

(62) Alexandra Parigoris, « Brancusi : en un art il n'y a pas d'étrangers » : *Le Paris des étrangers*, A. Kaspi et A. Marès (éds.), Paris, Imprimerie nationale, 1989 .p. 213.

(63) V. Larbaud, « Paris de France » : *Jaune, bleu*, op. cit , p. 15.

(64) Sur les communautés étrangères installées à Paris, voir aussi Christophe Charle, *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Editions du Seuil, 1996 .p. 110 - 113.

(65) Arthur Koestler, *The Invisible Writing :an Autobiography*, New York, Macmillan, 1954 .p. 277 .Je traduis.

(66) Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, Paris, Editions de Minuit, 1962 (trad. par A. Marchand), p. 209 - 210.

(67) Mario Carelli, 'Les Brésiliens à Paris de la naissance du romantisme aux avant-gardes .*Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 290.

(68) Cité par Claude Cymerman et Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997 .p. 11.

(69) Cité par Anna Wessely, 'The Status of Authors in XIXe Century Hungary: The Influence of the French Model', *Ecrire en France au XIXe siècle*, Graziella Pagliano et Antonio Gomez-Moriana (éds.) Montréal, Editions du Preambule, 1989 .p. 204 .Je traduit.

(70) Lettre au peintre Zuloaga, Grenade, 12 février 1923 .cité par Danièle Pistone, 'Les musiciens étrangers à Paris au XIXe siècle .*Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 249.

(71) Voir Philippe Dewitte, 'Le Paris noir de l'entre-deux-guerres .*Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 157 - 181.

(72) Rubén Dario, *œuvres complètes*, Madrid, A. Aguada, 1950 - 1955 .t. 1 .p. 102.

(73) Cité par Haruhisa Kato, 'L'image culturelle de la France au Japon .*Dialogues et cultures*, revue de la Fédération internationale des professeurs de français, n° 36 .1992 .p. 39.

(74) Walt Whitman, *Leaves of Grass-Feuilles d'herbe*, Paris, Aubier, 1972 .p. 417 (trad. par R. Asselineau). On retrouve, dans l'adjectif 'frivole', toute l'ambiguïté de la représentation de Paris, capitale de la liberté en même temps que du libertinage.

(75) Voir infra, 'Ethnocentrismes' .p. 214 - 219.

(76) Voir P. Bourdieu, 'Deux impérialismes de l'universel .C. Fauré et T. Bishop (éds.), *L'Amérique des Français*, Paris, François Bourin, 1992 .p. 149 - 155.

(77) On emploiera ici, pour la commodité, les mots de 'nation' et de 'national' sans ignorer le risque d'anachronisme (contrôlé).

(78) Voir notamment Daniel Baggioni, *Langues et Nations en Europe*, Paris, Payot, 1997 .p. 74 - 77 .Il établit la distinction entre 'langue commune' et 'langue nationale' pour éviter toute confusion et anachronisme.

(79) Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 (trad. par P. E. Dauzat).

(80) Jacques Revel a pu ainsi montrer comment les langues ont été associées peu à peu, très lentement, à des espaces (à travers les cartes), délimités par des frontières linguistiques. Daniel Nordman, Jacques Revel, *La formation de l'espace français. Histoire de la France*, André Burguière et Jacques Revel (éds.), vol 1 *L'Espace Français*, sous la direction de J. Revel, Paris, Editions du Seuil, 1989 .p. 155 - 162 .

(81) Le poète italien Bembo, du Bellay et Ronsard en France, Thomas More en Angleterre, Sebastian Brant en Allemagne, participent tous à la fois au mouvement humaniste de retour aux lettres antiques et à celui de la défense de leur propre *vulgaire illustre* .

(82) Charles Tilly, *Les Révolutions européennes. 1492 - 1992* .Paris, Editions du Seuil, 1993 .spécialement *Des Etats segmentés aux Etats consolidés* .p. 60 - 71 (trad. par P. Chemla).

(83) Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich. 1792 - 1981* (La patrie des ennemis), Stuttgart, Klett-Cotta, 1992 .

(84) Linda Colley, *Britons. Forging the Nation. 1707 - 1837* .New Haven, Yale University Press, 1992.

(85) Danilo Kis, *La Leçon d'anatomie*, Paris, Fayard, 1993 (trad. par P. Delpech).

(86) En ce sens, Michel Espagne a pu montrer que, pour comprendre les relations culturelles entre la France et l'Allemagne, et pour éviter de créer des antithèses simplistes, il fallait favoriser une comparaison multilatérale et montrer que ces relations duelles se font souvent par l'intermédiaire d'un pays médiateur, sorte de troisième terme ou de *tiers neutre* .Ainsi, dans les relations entre la France et la Russie, l'Allemagne peut jouer le rôle d'une *troisième aire culturelle médiatrice* .Cf. notamment *Le miroir allemand :Revue germanique internationale*, n°4, 1995 : et *Le train de Saint-Pétersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870 : Philologiques IV. Transfers culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, K. Dmitrieva-M. Espagne (éds.), Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1996 .p. 311 - 335 .

(87) Isaiah Berlin, *Le retour de bâton. Sur la montée du nationalisme* .Théories du nationalisme, sous la direction de Gil Delannoi et Pierre-André Taguieff, Paris, Kimé, 1991 .p. 307 (trad. par G. Delannoy).

(88) Et du fait du *primal* toujours accordé en littérature à la *psychologie* d'un écrivain.

(89) Edition originale à 500 exemplaires imprimée par Maurice Darantière, Dijon, 1925 .pour Contact Editions, Paris.

الفصل الثانى

اختراع الأدب

" كيف أثرى الرومان لغتهم : عن طريق محاكاة أفضل المؤلفين اليونان ، وبتطبيعهم بطلانهم ، وبالتهامهم إياهم ، ثم بعد مضمهم لهم بتحويلهم إلى سم و غذاء يفيد كل واحد وفقاً لطبيعته والحجة التى يريد اختيارها ، وأفضل مؤلف يرون فيه بحماس كل الفضائل النادرة والرائعة .

جواشان ديبلية

"الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها"

مما لا شك فيه أننا نحاكى (فى البرازيل) ، بيد أننا لا نقف عند مستوى المحاكاة [...] فلدينا أشياء كثيرة يتعين القيام بها [...] ، فنحن فى مرحلة التخلص من سيطرة الفكر الفرنسى والسيطرة النحوية للبرتغال .

ماريو دى آندرار

خطاب إلى ألبرتو دى اوليفيرا

ترتبط مسألة الأدب ارتباطاً مباشراً وبديهيّاً بروابط معقدة باللغة ، ويقوم الكاتب مع لغته الأدبية - التى لا تكون بالضرورة لغته الأم أو لغته القومية - علاقات جم فريدة وحميمة . وتكمن الصعوبة فى التفكير فى العلاقات بين اللغة والأدب فى ازدواجية وضع اللغة نفسه، فالكاتب يستخدم اللغة استخداماً سياسياً^(١) ، وهى فى الوقت نفسه "المادة الخام" النوعية للكاتب . ويتكون الأدب تدريجياً بحركة انتزاع بطيء من "الواجب الوطنى" : ففى البداية يضطر الكاتب إلى خدمة المشاريع "القومية" (سياسية ومتعلقة بالدولة) عن طريق اللغة ثم يخلقون تدريجياً ظروف حريتهم الأدبية عبر ابتكار لغات

أدبية نوعية ، ويبدو تفرد كل مبدع وتوحده و ابتكاره كغزو لا يمكن تحقيقه إلا في أعقاب مشروع طويل لتجميع الموارد الأدبية وتركيزها ، وهذه العملية التي تعد نوعاً من الخلق الجماعي المستمر ليست سوى تاريخ الأدب كما سيتم النظر إليه في هذا السياق .

ومن ثم لا يعتمد هذا التاريخ على التأريخات القومية ولا على سلسلة متجاورة من الأعمال ولكن بالأحرى على توالي الثورات وحركات التحرر التي يتسنى للكتاب عن طريقها - على الرغم من تبعيتهم المتأصلة للغة - خلق الظروف المواتية لأدب مستقل وخالص متحرر من النفعية السياسية . إنه تاريخ ظهور ثم تراكم وتركيز وتقسيم (غير متساو) وابتزاز هذه الثروة الأدبية التي تنشأ في أوروبا وتتحوّل إلى مادة للعقيدة والمنافسة ، ويبدأ التاريخ إذن في الوقت الذي ظهرت فيه ما يجب تسميته التراكم الأولى لرأس المال الأدبي، وهي صيغة أبعد ما يمكن أن تكون عن تحويل الواقع أو السحر الأدبي ، وهذه اللحظة المؤسسة هي لحظة نشر كتاب دي بيليه "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" .

وأعلم أن اتخاذ أي حدث أدبي ذي طابع فرنسي -على الأقل ظاهرياً- نقطة بداية لتاريخ الأدب العالمي أو بالأحرى للجمهورية العالمية للآداب يبدو غريباً أو استبدادياً أو حتى بمثابة نزعة إلى مركزية فرنسية . وإذا كان المؤرخون يفضلون إرجاع الأصول إلى أبعد من ذلك، فليكن الحديث في نفس التقليد القومي، عن حدث أقدم من ذلك مثل كتاب جان لوميردي بيلج Jean Lemaire de Belges الصادر عام ١٥١٣ تحت عنوان "الوفاق بين اللهجتين" "La concorde des deux langages" أو في تقليد أدبي آخر- الإيطالي على سبيل المثال - عن كتاب دانتي "السوقية الأنيقة" (De vulgari eloquentia) الذي اعتبره كل من جويس وبيكيت في ١٩٢٩ مرجعية لهما عندما أرادا إضفاء كل عظمتهم ومشروعيتهم على المشروع التأسيسي لكتاب "فينيجانزويك" (Finnegans Wake) لجويس^(٢) . وفي الواقع تعد مبادرة دي بيليه بمثابة العمل المؤسس الوطني والدولي - في آن واحد - الذي نشأ من خلاله أول أدب قومي في العلاقة المعقدة مع أمة أخرى ومن خلالها مع لغة أخرى مهيمنة، ولا يمكن التفوق عليها ظاهرياً وهي اللغة اللاتينية ، وهي مبادرة نموذجية تعطي المثال الذي تم تكراره إلى ما لانهاية خلال التاريخ الطويل الذي سنسرده هنا في خطوطه العريضة عن جمهورية بولية للآداب ، وكذلك فإن التأكيد على أن باريس هي عاصمة الأدب لا ينتج عن مركزية فرنسية ؛ ولكنه نتاج

تحليل تاريخي يمكن في نهايته إظهار كيف أدت الظاهرة الاستثنائية المتمثلة في تركيز الموارد الأدبية التي حدثت في باريس إلى تعيينها تدريجياً لتصبح مركز العالم الأدبي .

وظل هذا التاريخ حتى يومنا هذا غير مرئي لدرجة أنه يتعين إعادة بنائه بصورة كاملة وإن استدعى الأمر الرجوع إلى أعمال تم التعليق عليها مائة مرة مثل أعمال دي بيليه أو ماليرب Malherbe ، أو ريفارول Rivarol ، أو هيردر والتي تم تحليلها حتى الآن وفقاً للعادات المعمول بها للتاريخ الأدبي في ذاتها ولذاتها ولا عن طريق العلاقات الباطنية (الهيكليّة) التي تربط بين بعضها بعض . وقد تحدث بعض المؤرخين - ولاسيما مارك فومارولي Marc Fumaroli - الذين عنوا بالعلاقات بين أمم أوروبا الأدبية وبصفة خاصة فرنسا وإيطاليا عن المراحل الأولى لهذه العلاقات في القرنين السادس والسابع عشر ، ولكن يمتد هذا التاريخ حتى يومنا هذا بظهور آداب جديدة في السيمفونية العالمية فهناك دائماً أمم أدبية جديدة ودائماً كتاب دوليون جدد ينبثقون جميعاً عن حركة انفصال قدم دي بيليه نموذجها .

فالأمر يتعلق إذن بتاريخ نصفه معلوم والنصف الآخر منه مجهول يتعين استعراضه بخطى سريعة رغم الصعوبات والمخاطر المرتبطة بالوصف التاريخي الذي يتم فيما يطلق عليه بروديل "الوقت الطويل"، ولكن مع الانتباه إلى عمليات وآليات يتم إخفاؤها عن طريق شبه المسلمات الخاصة بالأكفة الخادعة التي وضعها التاريخ الأدبي الأكاديمي . وبالإضافة إلى ذلك لا يتسنى إعادة بناء مثل هذا التاريخ إلا شريطة الخروج من الحدود السياسية واللغوية التي تحبس بداخلها دائماً - دون ادراك ذلك وخاصة في حالة الآداب الكبيرة مثل الأدب الفرنسي - التواريخ الأدبية وكذلك خرق الحدود التي يصعب تخطيها بين مختلف المعارف .

ويتسنى لنا التمييز بين ثلاث مراحل كبيرة في تاريخ نشأة الأدب العالمي ؛ الأولى : هي مرحلة تكوينه الأولى التي يمكن تحديدها بظهور جماعة لابلير الفرنسية وبالمشور الذي يشكله "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" لدى بيليه الذي نشر لأول مرة عام ١٥٤٩ ، وهي فترة يطلق عليها بنديكت أندرسون Benedict Anderson "الثورة المحلية" (٣) ؛ وقد ظهرت خلال القرنين الخامس والسادس عشر والتي شهدت الانتقال من الاستخدام المهيمن للغة اللاتينية بين المثقفين إلى المطالبة بالاستخدام الفكري للغات السوقية، ثم إلى تكوين الآداب التي سعت إلى منافسة عظمة القدماء ، أما المرحلة الكبرى الثانية

لامتداد الكوكب الأدبي فتتزامن مع "الثورة المعجمية" (أو "ثورة فقه اللغة") كما يصفها بنديكت أندرسون وهي الثورة التي قامت اعتباراً من نهاية القرن الثامن عشر وامتدت طوال القرن التاسع عشر وشهدت ظهور قوميات جديدة في أوروبا مرتبطة بابتكار أو بإعادة ابتكار - وذلك لاستخدام تعبير إريك هوبسبوم^(٤) Eric Hobsbaum - اللغات المعلنه كلغات قومية ، وتم استدعاء الآداب التي يطلق عليها "شعبية" لخدمة الفكرة القومية وإعطائها ركيزة رمزية كانت تنقصها ، وأخيراً فتحت عملية التحرر من الاستعمار المرحلة الكبرى الأخيرة لامتداد نطاق العالم الأدبي والتي اتسمت بوصول متصارعين مستبعبدين حتى ذلك الحين عن فكرة الأدب نفسها إلى حلبة المنافسة الدولية .

كيفية "ابتلاع" اللغة اللاتينية

عند ظهور "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" كان الحوار حول اللغة الفرنسية مركزياً في عالم المثقفين ، وارتبطت كل مسألة اللغات السوقية - التي تم طرحها ومناقشتها في كل أوروبا- بمسألة اللغة اللاتينية ، وكان هناك - وفقاً لتعبير مارك فومارولى - "تفاوت شاسع في الارتفاع الرمزي"^(٥) بين اللغات السوقية واللغة اللاتينية . فاللغة اللاتينية المتراكمة مع اليونانية تعيد إدخال، عن طريق العلماء في مجال العلوم الإنسانية، شبه مجموع رأس المال الأدبي وبصورة أكثر اتساعاً رأس المال الثقافي الموجود آنذاك ، ولكن هناك - أيضاً - لغة تحتكرها بأسرها روما والمؤسسة الدينية، إذ يتمتع البابا بالسلطة المزدوجة التي تلخص بنفسها الشكل الكلي للسيطرة التي يخضع لها العالم الفكري العلماني : سيطرة كهنوتية بالإضافة إلى سيطرة على كل ما يتعلق بالمعرفة وبالدراصة وبالأشياء الفكرية . ويوصفها لغة معرفة ودين، تستحوذ اللغة اللاتينية على شبه مجموع الموارد الفكرية الموجودة وتمارس - وفقاً لتعبير مارك فومارولى - "عبودية لغوية"^(٦) حقيقية.

ولذلك يمكننا فهم المشروع الإنسي (humaniste) على أنه محاولة "العلمانيين" الواقعيين في نزاع ضد رجال الدين اللاتينيين خلق استقلال فكري واستعادة الإرث اللاتيني العلماني مقابل الاستخدام اللاهوتي للغة اللاتينية . ويايضاح طبيعة صراعهم يقابل علماء الآداب القديمة بين اللغة اللاتينية "الهمجية" الخاصة برجال الدين

اللاهوتيين وبين "التهذيب" في ممارستهم الجديدة للغة شيشرون اللاتينية وبإعادة ادخال مجموعة من النصوص اللاتينية الأصلية - من بينها دراسات نحوية وبلاغية ولاسيما دراسات شيشرون Cicéron وكتيبيان Quintilien - وبممارسة الترجمة والتعليق بالرجوع إلى "الكلاسيكيات" استحوذ علماء الآداب القديمة على إرث القدماء وقاموا بطبعه بالطابع العلماني ، وذلك بالاعتراض على احتكار الكنيسة لهذا الإرث . وتعد دراسة الآداب الأوروبية القديمة أول أشكال تحرر المثقفين من سطوة الكنيسة وسيطرتها^(٧).

وتسيطر إيطاليا على هذا الحيز "الفكري"^(٨) - كما أكد ذلك فرنان بروديل^(٩) - بعد مناقشات طويلة ، والشعراء الذين نجحوا في فرض أنفسهم على أوروبا بلغة سوقية هم الشعراء التوسكانيون الثلاثة : دانتي (١٢٦٥-١٣٢١) ، وبترارك Petrarque (١٣٠٤ - ١٣٧٤) ، وبوكاشيو Boccace (١٣١٣ - ١٣٧٥) ، وقد تمتعوا بنفوذ كبير خلال القرن السادس عشر في كل أوروبا . ومن ثم تراكم تراث ثقافي في توسكانيا خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، ويقول بروديل : "تم تخريب مركز أوروبا : فرنسا ، وفي المقابل ظلت إيطاليا في منأى عن ذلك التخريب، فقد هيأت أغلال أجيال علماء الآداب القديمة، الذين حددوا هدفهم بوضوح، تقدماً وتراكماً للمعلومات من بترارك مروراً بسلواتي Salutati وصولاً إلى بروني Brunelli..."^(١٠). ويؤكد بروديل : كان بديهيّاً " أن يكون كل عالم من علماء الآداب القديمة ذا طبيعة مزدوجة ... قومية أولاً ثم أوروبية بعد ذلك"،^(١١) ولذا ظهرت منافسات داخلية في هذا العالم العلمي والمثقف كما تعددت المواقف ونشأت المناقشات ، وأصبح علماء الآداب القديمة هؤلاء - الذين كانوا يدعون إلى العودة إلى لغة شيشرون اللاتينية - مؤسسي اللغات "السوقية الشهيرة" أو بالأحرى انقسموا حول هذا الخيار .

وتعد المعركة - الرامية إلى إعادة تقييم اللغات السوقية - التكملة المنطقية لعملية العلمانية التي قام بها علماء الآداب القديمة ، أما بالنسبة لعلماء الآداب القديمة الفرنسيين فقد بشر مشروع العلمانية بنفع مزدوج : منافسة سلطة إيطاليا وسيطرتها الأدبية والعلمية، بفرض لغة قادرة على منافسة اللغة التوسكانية، ورفض الخضوع للغة اللاتينية سواء كانت لغة شيشرون أم اللغة اللاهوتية، وذلك بأسلوب جديد . ومن ثم فإن الاستخدام المطالب به للغة الفرنسية هو طريقة لمواصلة تحرر المثقفين من سطوة الكنيسة بمقاومة هيمنة علماء الآداب القديمة الإيطاليين.^(١٢)

ولذا كان من آثار اتساع نطاق الإصلاح فى أوربا الشمالية إدانة احتكار اللغة اللاتينية وسلطة الكنيسة المطلقة والمسلم بها حتى ذلك الحين . وكان بديهياً فى هذا السياق أن تشكل الترجمة الألمانية للتوراة التى قام بها لوثر عام ١٥٢٤ حركة انفصال نوعى عن تعليمات الكنيسة^(١٣) ؛ فهذه الترجمة الجديدة لنص التوراة قدمت دعائم معيار مكتوب وموحد - أصبح فيما بعد الألمانية الحديثة - وقد سمحت هذه الحركة فى أوربا كلها ، التى عرفت حركة الإصلاح، بانطلاق اللغات السوقية التى انتشرت بصورة كبيرة فى الطبقات الشعبية^(١٤) بفضل قراءة التوراة . وإذا نحينا جانباً حالة ألمانيا الخاصة - التى ظلت لفترة طويلة كياناً سياسياً غير موحد- ففى كل البلدان التى اعتنقت مذهب لوثر أو غيره من المذاهب الإصلاحية (الأنجليكانية - الكالفينية المنهجية) كان انطلاق اللغات السوقية مقترناً - كما حدث فى الشمال - بتطور هياكل الدولة ؛ إذ سمحت باقى ترجمات التوراة بإقامة وحدة قومية حقيقية فى فنلندا والنرويج والسويد . ومن هنا فعلى جانبى الفصل الذى واكب حركة الإصلاح فى أوربا الغربية شكلت إدانة السيطرة المطلقة للكنيسة واللغة اللاتينية محرك انطلاق اللغات السوقية، ولكن تم استبعاد العامل الدينى الخالص للإصلاح من الحركة المنبثقة عن دراسة الآداب القديمة، وذلك على الأقل بعد الصراعات والمواجهات الطائفية التى اندلعت فى الفترة ما بين ١٥٢٠ - ١٥٣٠ . وشهدت هذه الفترة انفجاراً فى وسط علماء الآداب القديمة والانقسام الإيجابى - عادةً - بين فقهاء اللغة ومصلحي الكنيسة ، وفى الوقت نفسه مرت الأحداث وكأنه اعتباراً من عام ١٥٣٠ توافق الانفصال بين شمال أوربا وجنوبها مع نوع من تقسيم العمل ، ففى الوقت الذى مارست فيه الكنيسة الكاثوليكية سلطتها المزدوجة أى سلطة كهنوتية و سلطة علمية، أى سلطة الإيمان والمعرفة، أدانت حركة الإصلاح احتكار الكنيسة للكهنوت أى لكل ما يتصل بالممارسات والمؤسسات الدينية، بينما رفض المذهب الإنسى احتكارها للعالم أى لكل ما يتصل بالأشياء : الفكرية ، أو بالدراسة ، أو بالشعر ، أو بالبلاغة . وأدى الفصل بين السلطات الذى ظهر فى فرنسا - على النقيض مع إنجلترا حيث أدى عدم التمييز بين السلطات فيها كما سنرى - إلى غياب معارضة احتكار العالم - التخلّى عن المطالبة بقراءة التوراة بالفرنسية ونشرها - وذلك باستثناء الكالفينية التى ظلت أقلية - كما افترض تعلم العلمانيين للاهوت ، وذلك حتى فى أشد أوقات المعركة بين أنصار اللاتينية ومؤسسى اللغة السوقية . فبعد عام ١٥٣٠ لم ترد على الإطلاق فكرة أن تحل اللغة الفرنسية

محل لغة الفقهاء اللاتينية أو أن تنازع مزايا لغة الطقوس أو اللاهوت اللاتينية ، ومن ثم سمح الصراع لصالح "لغة الملك"، رغم تبعية المملكة الهيكلية للكنيسة، إمكانية قيام عملية "علمانية" فريدة .

وبالفعل اتخذت المنافسات النوعية داخل المذهب الإنسي أشكالاً سياسية ؛ فاقترحت جماعة لابلير استخدام اللغة الفرنسية التي هي أيضاً لغة الملك في مواجهة سطوة روما والمثقفين الإيطاليين . وعارض المثقفون الفرنسيون الشمولية الداعية إلى اللغة اللاتينية في دراسة الآداب القديمة والتي تسمح بسيادة إيطاليا ، وتقدم السيادة والسلطة الملكية مقابل سلطة روما كسبب وواقع لهذه المعارضة . ولكن حتى يتسنى للغة ملك فرنسا المطالبة بمرتبة "اللغة اللاتينية الخاصة بالحديثين" وحتى يجرؤ المدافعون عنها قياس لغتهم السوقية بلغة البابا ورجال الكنيسة علناً كان يتعين عليها تأكيد تفوقها الأدبي والسياسي على لغة أوك oc وعلى اللهجات الأخرى للغة أويل oïl .(*) وسريعاً ما اقترنت لغة ليل دي فرانس L'ile de France بالمبدأ الملكي . وكما يشرح مارك فومارولى تقوم فرنسا على "ملك - فعل" ^(١٥) "roi-verbe" ، ففي القرن السادس عشر ظهرت في الأفق سلطة كبار موظفي اللغة والأسلوب الملكي ^(١٦) وذلك من خلال إحدى المؤسسات الملكية وهي دار المستشارية الفرنسية وجهازها الكبير الذي يضم كتاب الملك وحجابه الذين كانوا جميعاً علمانيين . وتحول هؤلاء إلى هيئة كتاب ملكيين يناط بهم العمل (بتشكيل الحساغات القانونية والتأريخات التاريخية...) من أجل الهيئة السياسية والدبلوماسية للغة الملكية و"زيادة" - على حد تعبير دي بيليه - الثروات الأسلوبية والأدبية والشعرية ^(١٧) . ولذا بدأت هذه اللغة السوقية خلال القرن السادس عشر في اكتساب شرعية محققة سواء على الصعيد السياسي - ويشهد بذلك قانون لفيليه كوتيرييه Villers-Cotterêts الشهير (١٥٣٩) الذي نص على إصدار الأحكام القضائية باللغة الفرنسية لا اللاتينية - أو على الصعيد الأدبي حيث ظهرت أعداد كبيرة من كتب النحو والمسارد والدراسات الإملائية .

وإذا كان شعراء جماعة لابلير قد انحازوا لجانب البلاط الملكي - وتمثل أول انتصار لهم في اختيار دورا Dorat زعيماً للمدرسة الجديدة ومربياً لأبناء الملك هنري الثامن - فإن ذلك يرجع إلى كون الأمر يتعلق بالنسبة لهم بخيار سياسي وبنفس القدر

(*) لغتان قديمتان مستخدمتان في شمال فرنسا وجنوبها (المترجمة) .

جمالى . ولذلك فإن الانحياز كما فعل دى بيليه فى "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" ضد الأنواع الأدبية المعترف بها والمطبقة فى القصور الإقطاعية للمملكة الفرنسية ظهر فى قوله : (كل هذه القصائد القديمة الفرنسية ذات الألعاب الزهرية الخاصة بتولوز ورووان مثل : القصائد ، والموشحات الغنائية ، والقصائد والأناشيد الملكية ، والأغنيات التى تفسد نوق لغتنا، ولا تفيد سوى التدليل على جهلنا)^(١٨).

ويعد هذا على الصعيد السياسى اعترافاً صريحاً بالوقوف ضد المصالح الخاصة للإقطاعيين ، وعلى الصعيد الأدبى بالوقوف ضد أنصار "البلاغة الثانية" المؤيدين للاستخدام الشعري للغة السوقية التى تم تشكيلها بوصفها مجموعة من الأشكال الشعرية المقتنة^(١٩) ولم يكن بلاط الملك يتميز عن باقى القصور الإقطاعية إلا من واقع وصفه كدار ترجمة من الطراز الأول^(٢٠) ، ولهذا حقق التاج الفرنسى فى تلك الفترة انتصارات قاطعة على الخاصيات الإقطاعية واستعاد من القصور الإقطاعية الهيمنة التى كانت تمارسها فى المجال الثقافى . وفى عام ١٥٣٠ أسس فرنسوا الأول مدرسة القراء الملكيين (Collège des lecteurs royaux) ، وأمر بإنشاء مكاتب وشراء اللوحات ، وأعطى أوامر بترجمة الأعمال القديمة متبعاً فى ذلك نموذج القصور الإنسية الإيطالية .

وسمحت هذه السياسة للغة باندلاع عملية تراكم مبدئية للموارد السياسية واللغوية والأدبية مكنت من قيام "منافسة" (والإعلان عن نفسها) بين "لغة الملك" (ملك فرنسا) ولغة روما المزدوجة المقدسة والتوسكانية (ذات الطابع شديد الأدبية) . والجدير بالذكر أن ما هيا هذا البرنامج - على الرغم من كونه مغالى فيه وصعب المنال - هو مذهب الترجمة كأداة للإمبراطورية والدراسة ؛ ووفقاً لهذه العقيدة الفرنسية فإن فرنسا وملكها مسيران لممارسة الإمبراطورية التى تركتها روما شاغرة والتى يمارسها شارل مانى^(٢١) Charlemagne .

ويعد "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" - والمترجم جزئياً عن حوار للإيطالى سبيرون سبيرونى Sperone Speroni - أحد الشواهد الصريحة على هذا الصراع المعلن، أو بالأحرى يعد إعلاناً عن حرب نوعية ضد سيطرة اللغة اللاتينية . والمؤكد أن المناقشات حول موضوع اللغات "السوقية" وتفوق إحداها على الأخرى وعلاقاتها المعقدة والتنازعية باللغة اللاتينية ليست بالشىء الجديد ، فقد بدأت هذه المناقشات مع دانتي الذى فشل كما سنرى - فى مشروعه - فى توسكانيا فى القرن الثانى عشر

واستمرت بعد ذلك فى فرنسا ولاسيما مع كريستوف دى لونجوى - Christophe de Lon- gueil، ثم جون لوماردى بيلج Jean Lemaire de Belges فى "الوفاق بين اللهجتين" (١٥١٣). ويعيداً عن فتح باب المنافسة بين الفرنسية والتوسكانية واللاتينية قامت دراسة لوماردى بيلج بالجمع بين اللغتين الشقيقتين السوقيتين - الفرنسية والتوسكانية - وهما ابتنا اللغة اللاتينية ووريثتاها وذلك فى "مساواة صائبة"، وفقاً لتعبير مارك فومارولى : ويرفض المؤلف المفاضلة بينهما وتنتهى المشادة بين اللغات بالمصالحة... وإذا كان "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" يشكل منعطفاً فى هذا التاريخ، فذلك لأنه يفتح عهداً جديداً ليس للوفاق والهدوء اللغوى وإنما للصراع المفتوح والمنافسة ضد اللغة اللاتينية .

ولا يُدرّس نص دى بيليه "الثورى" - الذى يقتصر عادةً على رسالة هجاء - إلا وفقاً للاستمرارية أو عدم الاستمرارية فى الموضوعات الإنسانية ، ولتحديد موضع الاستشهادات والتأثيرات اللاتينية والإيطالية ... ويتم النظر إلى الشعر - لارتباطه بصورة أوثق من أنماط أدبية أخرى بالتقاليد القومية - حتى من الناحية التاريخية فى بديهية الغائية القومية ؛ "فالأحداث" الشعرية لا يتم إرجاعها إلى تاريخ عبر قومى.

ومن ثم يعد "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" تأكيداً للقوة وبرنامجاً "لإثراء" اللغة، كما يعد بصفة خاصة منشوراً لأدب جديد، وبرنامجاً عملياً لتزويد الأدباء بالأنواع النوعية التى تسمم لهم بالدخول فى منافسة مع عظمة اللغة اللاتينية ونائبتها التوسكانية . والأمر لا يتعلق بالعودة إلى الماضى أو بمجرد العودة إلى محاكاة القدماء ولكن بالأحرى بنوع من الدعوة إلى حرب نوعية ، فلم يسع دى بيليه كسلفه إلى مواصلة الحديث عن روعة اللغة اللاتينية واليونانية فحسب، ولكنه سعى إلى التغلب على اللغة اللاتينية والتوسكانية من خلال منافسة لغوية وبلاغية وشعرية (وكذلك سياسية).

وتستخدم اللغة اللاتينية - التى من البديهي أن تمارس سيطرتها فى هذا العالم - كأداة فريدة للقياس واللامتياز . وبغية التخلص من السيطرة المزدوجة لللاتينية الكنسية ولاتينية شيشرون - التى رفع الإيطاليون قدرها - يقترح دى بيليه الشروع فيما ينبغى أن يطلق عليه الاستيلاء على رؤوس الأموال . والحل الذى يدعو إليه يتمثل فى "سبيل ثالث" عبقرى وغير متوقع ؛ فمع الحفاظ على مكاسب دراسة الآداب القديمة باللغة اللاتينية، وهى عبارة عن مجموعة هائلة من المعارف والترجمات والتعقيبات على

النصوص اللاتينية يقوم بنقلها لصالح لغة أقل "ثراء" - كما يقول - وذلك باتباع أسلوب غاية في البساطة ، ويرفض بداية بعنف الترجمات الحرفية التي تنتج إلى ما لانهاية نصوصاً يونانية ولاتينية دون أية إضافة، ولا تؤدي إلا إلى مزيد من المحاكاة العمياء، أى دون أى "إثراء" ممكن : "ماذا يعتقد هؤلاء المبيضون للحوائط أنهم فاعلون... فهم لا يكفون ليل نهار عن المحاكاة؟ ماذا أقول : محاكاة؟ ليست بالضبط ولكنها مجرد إعادة كتابة حرفية لفرجيل أو شيشرون ؟ باقتباس بناء قصائد الأول أو الكتابة النثرية وتعبيرات الثانى [...] ، وعليكم ألا تأملوا أيها المحاكون، أيها القطيع، الوصول إلى درجة امتيازهما.. (٢٢) . ويقترح دى بيليه "بغية إثراء لغته" (٢٣) اقتباس العبارات والكلمات من لغة أجنبية ومواعيتها مع لغتنا : [...]إنتى أقودك إذن (أنت يا من تأمل فى إثراء لغتك والامتياز فيها) إلى عدم المحاكاة الحرفية لأشهر مؤلفيها، كما يفعل بطبيعة الحال أغلب شعرائنا الفرنسيين وهو أمر مكروه إذ لا يضيف شيئاً إلى لغتنا السوقية(٢٤) . وليبان رغبته فى الاستفادة والامتلاك استخدم كناية الاتهام (٢٥) ، ويقارن هذه العملية بما قام به الرومان : "إذ حاكوا أفضل المؤلفين اليونان وتحولوا حتى أصبحوا صورة منهم والتهموهم وبعد هضمهم حولوهم إلى دم وغذاء" (٢٦) ... وإذا يتعين بصورة بديهية أخذ عملية "الاستيلاء" فى معناها الاقتصادى المرفوض ، وينصح دى بيليه الشعراء بالاستيلاء على الإرث القديم والتهامه وهضمه لتحويله إلى "مقتنيات" أدبية فرنسية . والمحاكاة التى يقترحها هى نوع من النقل والفرنسة للإرث اللاتينى الهائل...من هذا المنطلق يرشح اللغة الفرنسية لخلافة اللاتينية واليونانية فى مركزيهما المسيطرين ، ويقترح على "الشعراء الفرنسيين" أسلوباً لتأكيد تفوقهم أى سيطرتهم على الشعر الأوروبى . ولرفضه "القصائد الفرنسية القديمة" يرجع دى بيليه إلى الماضى ويدين بالقدم المعايير الفرنسية التى كانت غير معمول بها إلا داخل حدود المملكة الفرنسية، كما كان يدين بصفة خاصة الأشكال التى بسبب عدم اعتمادها على الحداثة الإنسانية (أى وللعجب على الشعر اللاتينى) لا يمكنها طلب الدخول فى نطاق المنافسة الأوروبية .

وقد أرسى دى بيليه بمؤلفه "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" بناء الحيز الأدبى الأوروبى . وتعد المنافسة الدولية التى أقامها بداية عملية لتوحيد الحيز الدولى . فقد وضع عن طريق المنافسة التى أعلن عن قيامها، أول رسم تخطيطى لمجال أدبى عبر وطنى، وهو ما يطلق عليه مارك فومارولى "البطولة الأوروبية الكبرى" التى تتخذ القدماء

كمدرسين وحكام والتي يتعين على الفرنسيين كسب كل مسابقاتها [...]، وسيحقق هذا الحماس (اللغة الفرنسية) التفوق على المنافسين الرومانيين ألا وهما : الإيطالية ، والإسبانية . وأما ترشيح اللغة الإنجليزية للمنافسة فلم يكن وارداً حتى ذلك الحين^(٢٧) ، وأدخل دي بيليه في هذا الحيز - الذي يحتل فيه وضع المسيطر عليه - ومعه كل مدرسة لابلاد اللغة الفرنسية بوصفها أداة للصراع وذلك بغية "إثرائها" و"استيلائها" على الإرث، وهو ما كانت قد شرعت فيه، مما سمح لها خلال قرن ونصف قرن بقلب ميزان القوة . فبفضل "إثراء" نوعي استطاع الحيز الأدبي الفرنسي فرض سيطرته ولفترة طويلة على الحيز الأوربي للصراعات الأدبية .

وانضم إلى هذه النواة المركزية الأولى ذات الأصل التوسكاني الفرنسي تدريجياً إسبانيا ثم إنجلترا التي شكلت بداية القوى الثلاثة الأدبية الكبرى، المزودة بـ"بلغات أدبية كبيرة" وبتراث أدبي عظيم . ولكن بعد الإبداع العظيم للعصر الذهبي، بدأت إسبانيا منذ القرن السابع عشر عهد انحطاط بطيء على المستويين الأدبي والسياسي ، وهذا الانهيار واسع المدى وهذا الفرق الكبير لإسبانيا^(٢٨) خلق فجوة متزايدة فصلت الحيز الأدبي الإسباني المتباعد و"المتأخر" عن الحيزين اللذين شكلا فيما بعد العوالم الأدبية المركزية الأكثر نفوذاً في أوروبا ألا وهما : الفرنسي والإنجليزي .

إيطاليا : دليل عكسي

يعد مثال إيطاليا أحد الأدلة المعاكسة للعلاقة اللازمة بين قيام دولة وتشكيل "لغة مشتركة" (ثم أدب) . فحيث لا تقوم عملية ظهور قومي لا تظهر بالتالي لغة سوقية في سبيلها إلى الشرعية، ولا أدب نوعي يمكن الاستفادة منه : فبدلاً من القرن الرابع عشر في توسكانيا، أراد دانتى خلق ظروف تحرر لغوي ، وكان أول من اختار في مؤلفه « Coniurovi (١٣٠٤ - ١٣٠٧) ، اللغة السوقية حتى يصل لجمهور أكبر ، وفي كتابه "السوقية اللبقة" اقترح وضع لغة "سوقية شهيرة" وهي في الوقت نفسه لغة شعرية وأدبية وعلمية تتكون من لهجات توسكانية عديدة . وكان لكتابه أكبر الأثر في فرنسا (بالنسبة لشعراء مدرسة لابلاد) وكذلك في إسبانيا وذلك لفرض اللغة السوقية بوصفها تعبيراً أدبياً وبالتالي قومياً .

واتسم موقف دانتى بالتجديد والتأسيس حتى هذا حذوه بعد ذلك بفترة طويلة بعض الكتاب الذين كانوا فى موقف مماثل لموقفه من الناحية الهيكلية ، ولذلك اعترف به كل من جويس وبيكيت فى نهاية العشرينيات من القرن العشرين كنموذج ورائد فى الوقت الذى كان من الممكن فيه مقارنة سطوة إنجلترا - بسبب سيطرتها الاستعمارية - بسطوة اللغة اللاتينية فى عصر دانتى ، واقترح بيكيت الذى كان منشغلاً بالدفاع عن مشروع جويس الأدبى واللغوى فى فينيجانز ويك الصراع ضد احتكار اللغة الإنجليزية فى أيرلندا معترفاً بدانتى صراحةً كسلف نبيل (٢٩) .

وتعد إيطاليا - وبصفة خاصة توسكانيا - البلد الذى يتسم فيه الإنتاج الأدبى باللغة السوقية بالنضج والنفوذ : فقد تم إقرار الكتاب الثلاثة التوسكان وهم : دانتى ، وبتراى ، وبوكاشيو ككتاب كلاسيكيين وهم على قيد الحياة ، وهم يمثلون فترة تراكم أكبر ثروة أدبية لا فى إيطاليا فحسب ولكن فى كل أوروبا ، ويتمتع أعمالهم بنفوذ مزيج يرتبط بأصلها ويكمالها.. ولكن كان عدم ظهور دولة مركزية تأخذ شكل مملكة إيطالية موحدة بالإضافة إلى سطوة الكنيسة الكبيرة فى هذا البلد أكثر أهم العوامل التى منعت تشكيل حيز أدبى على الرغم من هذا الرأسمال الأدبى الضخم الأصلى... ، وظلت البلاطات الإيطالية منقسمة ، ولم يملك أى منها القدرة الكافية على تبني استخدام "اللغة السوقية الشهيرة" التى دعا إليها دانتى أو التصريح باستخدامها أو حتى استخدام أية لغة أخرى ؛ ولذا ظلت اللغة اللاتينية هى اللغة العامة السائدة ، ويشرح مارك فومارولى قائلاً : "كان بتراى منقسماً بين الآداب اللاتينية التى منحها الكهنوت الرومانى سيادة وسلطة فى إيطاليا وأوروبا المسيحية من جهة وبين الآداب الإيطالية المحرومة من أى دعم سياسى مركزى ومسلم به من جهة أخرى" (٣٠).

وأصبحت "مسألة اللغة" هى محور الحوار فى إيطاليا فى القرن السادس عشر بين "أنصار اللغة السوقية" و "أنصار اللغة اللاتينية" ، واستطاع بيباتروبمبو (١٤٧٠-١٥٤٧) إحراز الفوز بفضل مؤلفه "نثر اللغة السوقية" (Prose della volgar lingua) الذى صدر عام (١٥٢٥) حيث دعا فيه إلى العودة إلى التقليد الأدبى واللغوى التوسكانى للقرن الرابع عشر . وهذا الخيار "القديم" الذى يتسم بتحري سلامة اللغة أدى إلى حجب الديناميكية الأدبية ووقف عملية تكوين رأسمال أدبى بمعنى الخلق والتجديد، وذلك بفرض نموذج المحاكاة العقيم (وفقاً لنموذج أنصار اللاتينية) . وأسهم نموذج بتراى الذى تم اعتباره نموذجاً أدبياً ومعياراً نحوياً فى تجميد الجدول والإبداع

الأدبي الإيطالي ، وظل الشعراء لفترة طويلة مقتصرين على محاكاة الثلاثية الأسطورية وذلك لغياب أى هيكل لدولة مركزية كان من شأنه الإسهام فى استقرار اللغات العامة ووضع قواعد نحوية لها^(٣١) ، ونيط بالشعر نور الحفاظ على نظام اللغة وقياس كل ما هو أدبي . وإجمالاً يمكننا القول بأنه حتى تحقيق الوحدة السياسية الإيطالية فى القرن التاسع عشر ظلت المسائل الشعرية والبلاغية والجمالية مرتبطة بالجدل حول المعيار اللغوى ، ولم يتشكل الحيز الأدبي الإيطالي إلا فى وقت متأخر بعد أن ظل عاجزاً عن تكديس ثروة نوعية من خلال وضع القواعد النحوية للغة عامة ودعم استقرارها ومساندة قوة سياسية خاصة بدولة لها ، ولم يرق الإرث الأدبي مرة ثانية لمرتبة ثروة قومية - ولاسيما بعد ترقية دانتي لمرتبة شاعر وطنى - إلا فى لحظة تشكيل الوحدة الإيطالية فى القرن التاسع عشر .

ويمكننا اعتباراً من سياق ومن تاريخ لغوى وسياسى وأدبي مختلف إعادة نفس التحليل بالنسبة لألمانيا التى على الرغم من تراكم مبكر لموارد لغوية وأدبية فإنها لم تتوصل - بسبب انقسامها السياسى - إلى جمع موارد أدبية كافية حتى تستطيع الدخول فى مضمار المنافسة الأوروبية قبل نهاية القرن الثامن عشر، وهى الحقبة التى سمحت لها فيها أول يقظة قومية من استعادة الموارد الأدبية باللغة الألمانية بوصفها إراثاً قومياً . أما روسيا فلم تبدأ عملية تكديس ممتلكاتها الأدبية إلا مع بداية القرن التاسع عشر^(٣٢).

معركة اللغة الفرنسية

تعد لابلير أول ثورة شعرية كبرى أثرت فى الشعر من حيث التنظير والتطبيق خلال ما لا يقل عن ثلاثة قرون ، وذلك سواء فيما يتعلق بالأنواع الأدبية - فقد اختفت تقريباً القصيدة الغنائية ذات الأنوار وكذلك الموشح الغنائى، وأنواع أخرى رقتها البلاغة الثانية ولم تظهر بعد ذلك إلا مع مالارميه Mallarmé وأبولينار Appolinaire - أم على مستوى استخدام قياس وعروض جديدة (فقد عمم استخدام أبيات الشعر المكونة من ثمانية أو ستة مقاطع ويصفه خاصة البيت المكون من اثنى عشر مقطعاً^(٣٣) ، الذى أصبح فيما بعد المعيار لكل المدرسة الكلاسيكية) أو نظام الفقرات الشعرية الذى تم تعميمه فى كل الحيز الأدبي نون إغفال مرجعية العصور القديمة الإجمالية .

ولكن مع هذه البداية فى مجال المنافسة مع اللاتينية لم تستطع اللغة الفرنسية والشعر ادعاء المنافسة سواء فى الواقع أو فى الخيال مع القدرة الهائلة للاتينية على المستوى: الرمزي ، والديني ، والسياسي ، والفكري ، والأدبي ، والبلاغي . ويمكننا سرد تاريخ الأدب وكذلك النحو والبلاغة الفرنسية خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر وخلال القرن السابع عشر بأسره على أنه التكملة المتابعة لنفس الصراع بغية الوصول إلى نفس الرهان ، وهو صراع يتسم بالضمنية والاستمرارية لرفع اللغة الفرنسية أولاً لتتساوى مع اللغة اللاتينية ثم لتتفوق عليها فيما بعد . وكان تكوين ما نطلق عليه الحركة "الكلاسيكية"^(٢٤) التى تعد ذروة هذه الآلية التراكمية، ليس سوى سلسلة من الاستراتيجيات المتلاحقة لتكوين موارد نوعية قادت فرنسا خلال أقل من قرن من العزم على منافسة أقوى اللغات والثقافات على المستوى العالمى وهى اللاتينية - وهذا ما شرع فيه دى بيليه فى مؤلفه الدفاع عن اللغة الفرنسية - إلى نصر محقق وأكد على اللاتينية خلال القرن السابع عشر . وقد أدى ذلك إلى تفوق معترف به دون تحفظ فى كل أوروبا للفرنسية - التى أصبحت "لاتينية الحديثين" - على اللغة اللاتينية .

وتتابعت الجهود فى اتجاه فك رموز ما يطلق عليه مؤرخو اللغة عملية تقنين اللغة أو توحيد عيارها^(٢٥)، أى ظهور كتب النحو والقواعد النحوية ودراسات البلاغة وظهور قاموس "الاستخدام الجيد" (Le bon usage) كعمل جماعى ضخم لتنمية "الثروة" اللغوية والأدبية للغة الفرنسية . ويعد الاهتمام البالغ بمسألة اللغة واستخدامها على خير نحو - الذى اتسمت به مملكة فرنسا خلال القرن السابع عشر - الدليل على عزم نوعى فرنسى لتحل اللغة الفرنسية محل اللغة اللاتينية فى السيادة على كل أوروبا ولممارسة دولتها الشهيرة التى خولت لها خلال قرون طويلة . والأمر لا يتعلق بالطبع بعزم ولا بمشروع جماعى وصريح ينتقل من جيل إلى جيل بغية إعطاء مملكة فرنسا سبيل ممارسة امبراطورية سياسية وثقافية؛ ولكنه يتمثل فقط فى الشكل النوعى الذى تأخذه فى فرنسا الصراعات بين الفقهاء ورجال المجتمع وبين النحويين والكتاب . إنها الآفاق التى تنتشر فيها - بطريقة ضمنية ومنكرة - الصراعات الداخلية لهذا العالم الأدبي ، والأكثر من ذلك هو أن هذه الصراعات الأصلية أعطت للحيز الأدبي الفرنسى رهانه الأول كما عرفت الأسلوب الخاص الذى استطاع به . بعد مدرسة لابلياد . "الحفاظ على كيانه" وتوليد الشكل النوعى لموارده الأدبية . وفسرت هذه المنافسة وهذا العزم

الأصليين الأهمية السياسية والأدبية التي اكتسبها الحوار عن اللغة ، وهذا هو سبب عدم القدرة على فهم أى شىء يتصل بتاريخ الأدب والنحو الفرنسيين داخل الحدود الخاصة بالحيز الأدبي والسياسى الفرنسى ؛ فالمنافسة مع اللغات الأوروبية فى مجملها وكذلك مع لغة ميتة ومع ذلك مهيمنة، ظلت لفترة طويلة "المحرك" للإبداعات والمناقشات اللغوية والأدبية.

اللاتينية المدرسية

على الرغم من التأثير المتزايد للمناقشات حول استخدامات اللغة الفرنسية التي أسهمت تدريجياً فى إضفاء الشرعية عليها، فإن اللاتينية استمرت فى احتلال موقع مركزي ولاسيما من خلال النظام التعليمى والكنيسة . ويصف توماس بافيل Thomas Pavel النظام المدرسى خلال العصر الكلاسيكى حيث كانت اللغة اللاتينية هى لغة التعليم ، وكان التلاميذ مجبرين على استخدامها حتى أثناء الحديث فيما بينهم، ولم يقرأوا سوى للمؤلفين الكلاسيكيين الأكثر شهرة وكانوا مقسمين إلى مجموعات بعضها من مائة شخص والبعض الآخر من عشرة أشخاص ويتم تلقيبهم بلقب سيناتور أو قنصل عند انتهاء الدراسة . واقتصر التعليم المدرسى على استيعاب قائمة توارىخ قصص حياة المشهورين من الرجال والنساء القدماء وأقوال مأثورة ونماذج للقوة والفضيلة ، وفى تلك الحصون المعزولة عن باقى العالم التى تمثلها المدارس [...] كان الاحتفال بالنظام الخيالى يتم عن طريق تقديم مسرحيات تراجيدية مكتوبة باللاتينية الجديدة وموجهة لتلاميذ المدارس^(٣٦) . ويكتب بورخين Durkheim فى كتابه "تطور التعليم فى فرنسا" (L'Evolution pédagogique en France) : "كان الوسط اليونانى الرومانى الذى يعيش فيه التلاميذ خالياً من كل طابع يونانى أو رومانى ليصبح نوعاً من الأوساط الخيالية والمثالية المليئة - بلا شك - بشخصيات عاشت فى التاريخ، ولكن كان أسلوب تقديمها بعيداً عن كل ما هو تاريخى ؛ فقد تحولت هذه الشخصيات إلى نماذج رمزية للفضيلة والرزيلة ولكل الأهواء الإنسانية [...] وهذه الأنماط العامة التى ينقصها التحديد من شأنها توفير نماذج لفاهيم الأخلاق المسيحية"^(٣٧) . وأدخلت "المدارس الصغيرة لبور رويال بنين" les Petites Ecoles des Messieurs de Port-Royal التى افتتحت فى بوررويال عام ١٦٤٣ وفى باريس عام ١٦٤٦ - الابتكار التعليمى الوحيد حتى النصف الثانى من القرن الثامن عشر: والذى يتمثل فى إدراج الفرنسية فى مرحلة التعليم الثانوى. "ولم تكف مدارس بوررويال بالاحتجاج على المنع المطلق

لغة الفرنسية ولكنها شككت في السيادة التي خولت بإجماع الآراء حتى ذلك الحين ومنذ النهضة للغة اليونانية واللاتينية^(٢٨). ويشهد بليسون Pellison نفسه - وهو مؤرخ الأكاديمية الفرنسية والمؤرخ الرسمي للملك - على سطوة اللغة الفرنسية في مجال تعليم "العلماء الحاذقين" بقوله : "عندما قدموا لي عند نهاية تعليمي بالمدرسة عدداً من القصص والمسرحيات الجديدة - وكنت في ذلك الوقت طفلاً صغيراً - لم أكف عن السخرية منها ، وكنت دائماً أرجع لشيشرون وتيرونس Térence اللذين كنت أجدتهما أكثر تعقلاً"^(٢٩).

وبدأ صراع "الحديثين" ضد تعليم اللاتينية في وقت مبكر، والدليل على ذلك معارضة السيد لوجران M.Le Grand عام ١٦٥٧ "للمدعين" الذين تمتلئ عقولهم باللغة اللاتينية وهم عاجزون عن ممارسة الفرنسية بطريقة سليمة ، ويقول : "والمؤكد أن العقول المكبله باللغة اللاتينية واليونانية التي تعرف كل ما لا جدوى له بالنسبة للفتها، وتثقل حديثها بكلام ملتبس ويتكلف في التصوير لا يمكن لها اكتساب هذا النقاء الطبيعي وهذا التعبير الفطري اللازم والضروري لكتابة رثاء فرنسي بحق ، فالقواعد النحوية والتعبيرات اللغوية المختلفة تتخبط في رؤوسهم لتشكل فوضى من الاصطلاحات التعبيرية واللهجات ؛ فبناء الجملة في الواحدة يتناقض مع بنائها في الأخرى، فالإيونانية تلوث اللاتينية والعكس صحيح، وكلتاها معاً تفسدان الفرنسية [...] فلهما تقاليد اللغات الميتة لا تقاليد اللغات الحية"^(٤٠).

وفي دراسته المعنونة "عن مزايا اللغة الفرنسية على اللغة اللاتينية" الصادر عام ١٦٦٧ تناول مسألة معرفة إذا كانت السنوات الأولى لحكم ولي العهد، الابن البكر للويس الرابع عشر يجب تخصيصها "لربة الشعر اللاتيني" أو "لربة الشعر الفرنسي"، بيد أن تعلم اللغة اللاتينية من خلال نظام التعليم خلق وضعاً حقيقياً من الثنائية اللغوية، واستمرت الثقافة اللاتينية - بالرغم من عملية إصباغ الشرعية على اللغة الفرنسية - لمدة طويلة جداً في الإمداد بقائمة من النماذج والموضوعات التي غزت الأدب الفرنسي المكتوب .

استخدام شفاهي للغة

ويعد فرانسوا دي ماليرب François de Malherbe (١٥٥٥ - ١٦٢٨) أول من وضع قوانين اللغة والشعر الفرنسيين ، ومن هذا المنطلق يعد ثاني أكبر الثوريين

النوعيين للغة الفرنسية . وعلى الرغم من معارضته لعلم جمال جماعة لابليراد ولشعر دي بورت Desportes - أحد أتباع رونسار Ronsard - يمكننا وضعه ضمن باقى مشروع دي بيليه؛ لاتباعه - وإن اتخذ دروياً أخرى - نفس عملية "إثراء" اللغة الفرنسية. ولكن ماليرب جدد وسمح بالخروج من إشكالية محاكاة اللاتينية ؛ فبمجرد الانتهاء من أول نقل عن اللاتينى أمكن تأكيد الفروق الحقيقية بين اللغتين .

وكلنا يعلم أن ماليرب كان يضع فى المقام الأول ضرورة إبداع استخدام لغوى مرهف وتأليف "نثر شفهي"^(٤١) يسمح بإحياء "السحر" و"النعومة" و"الطبيعية" الخاصة باللغة الفرنسية ويسهم فى الوقت نفسه فى وضع معايير "الحديث السليم" فى مقابل مجرد لغة مكتوبة فقط وبالتالي ميتة : وهى اللغة اللاتينية . وقد قام ماليرب هو الآخر بثورة فى النظام الأدبى بطرحه - كما فعل دي بيليه - رفضاً مزبوجاً : رفضه للشعر الاجتماعى والمتحذلق لرجال البلاط وكذلك رفضه لشعر الفقهاء من شعراء اللاتينية الجديدة . وكتب تلميذه راكان Racan : "بغية السخرية من الذين ينظمون أبيات شعر باللاتينية كان يقول : لو عاد فيرجيل وهوراس إلى العالم لاستأجرا المقرعة من بوربون Bourbon وسيرمون Sirmont"^(٤٢) . واقترح ماليرب - فى مقابل الأجيال الجديدة من أتباع مدرسة لابليراد الذين كانوا يستخدمون لهجات عديدة وتركيبات معقدة ويطبقون مذهب الباطنية ésotérisme - تأكيد "الجماليات" الباهرة للغة الفرنسية وتقنياتها وتعريف سبل "الاستخدام السليم" لأصواتها انطلاقاً من كون هذه اللغة لغة حية..والأمر لا يتعلق على الإطلاق بإغفال محاكاة المؤلفين اللاتينيين، وإنما سعى ماليرب إلى الموائمة بين ثورة جماعة لابليراد التى تتمثل فى نقل التقنيات اللاتينية إلى اللغة الفرنسية - والتى يضيف إليها ضرورة "الوضوح" و "الدقة" المأخوذتين عن نثر شيشرون ، وكذلك أناقة بيت شعر فيرجيل - وبين الرغبة فى التخلص، عن طريق الاستخدام الشفهي- أى الحى والمتغير- من ثقل محاكاة النماذج اللاتينية . ويفضل هذا الإيعاز الذى سرعان ما انتشر فى كل الطبقات المسيطرة -بداية من الصفوة الصغيرة للمثقفين والقضاة ووصولاً إلى نبلاء البلاط- سمح ماليرب للغة والشعر الفرنسيين متابعة عملية تراكم الموارد الأدبية التى بدأتها لابليراد والتى كان يخشى عليها من الجمود - كما حدث فى إيطاليا - بسبب الإفراط فى "الأمانة" فى محاكاة النماذج القديمة .

وشكلت الدعوة إلى الاستعمال اللغوى بطبيعية (مقابل "القدم" المتحذلق) وكذلك العودة إلى ممارسات شفوية للغة، كانت توشك على الجمود داخل نماذج مكتوبة،

الحافز الثانى لتشكيل رأسمال لغوى وأدبى خاص بفرنسا. وتعد مرجعية "حمالو عيناء الكلا" Crocheteurs du Port au foin الشهيرة شاهداً دقيقاً على رغبة ماليرب فى الابتعاد عن جمود النماذج المتحذلقة...وسمحت إمكانية إبداع استخدام شفهى - بعيد عن ثبات قوانين العصور القديمة و عصر النهضة - بتطوير مجمل الحيز الأدبى الفرنسى كما أعطت للشعراء - بالرغم من التقنيات اللفظية والنحوية للغة الفرنسية - حرية للابتكار.

والشئ المثير للدهشة هو وجود استراتيجيات مماثلة فى عدد من الأحياز الأدبية الواقعة تحت سيطرة فى فترات وسياقات جد مختلفة . ففى البرازيل خلال العقد الثانى من القرن العشرين طالب الحداثيون بالاستخدام الأدبى للغة البرازيلية وتقنياتها منذ نشأة "نثر شفاهى" بعيد للماضى المعايير الجامدة للبرتغالية "لغة كامويس" Camoës والتي تشبه لهذا السبب اللغة الميتة ، أما فى أمريكا فى نهاية القرن التاسع عشر، أسس مارك توين Mark Twain الرواية الأمريكية عن طريق الاعتماد على لغة شفهى وشعبية يؤكد بها رفضه لمعايير اللغة الإنجليزية الأدبية ، وهذا اللجوء إلى الممارسات الشفهى - أى إلى التطورات والتغيرات الدائمة للممارسات اللغوية - سمح بتراكم الموارد الأدبية الجديدة وتأسيس الممارسات الأدبية على الطابع المتحرك غير المكتمل للغة ما والبعيد بهذه الطريقة عن النماذج المتحجرة.

واستكمل فوجلان Vaugelas العمل الذى بدأه ماليرب بملاحظاته على اللغة الفرنسية Remarques sur la langue française التى نشرت عام ١٦٤٧ وهى عبارة عن كتيب عن "حسن التصرف اللغوى"^(٤٣) ويضم توصيات لتعريف استخدام جيد للغة الشفهى التى تركز على قواعد التداول اليومى بين "الناس" والممارسة الأدبية لأفضل "المؤلفين". ويتم تعريف حسن استخدام اللغة [...] بأنه أسلوب حديث الجزء الأقوم من البلاط وفقاً لأقوم أسلوب كتابة لأقوم جزء من مؤلفى العصر ، وعندما أقول البلاط فإننى أقصد النساء والرجال والعديد من سكان المدينة التى يقطن فيها الملك، والذين بفضل اتصالاتهم مع رجال البلاط يشاركونهم فى تقاليدهم"^(٤٤) ، ويتناسب حسن الاستخدام الاجتماعى الذى يحدده حديث رجال البلاط تناسباً تاماً مع الاستخدام والممارسات الأدبية لأفضل المؤلفين . وتعد الأهمية التى تم إيلائها إلى حديث "الناس" - الذى أصبح الحكم فى حسن الاستخدام الشفهى ونموذجاً للكتابة القويمة - علامة جلية على نوعية رأس المال اللغوى الفرنسى الذى يستكمل مرحلة تراكمه ؛ والتأكيد على طابع اللغة بوصفها حية ويوصفها لغة حديث نحاول حلها وتنظيم استخدامها، سيسمح بإدخال بعض التعديلات فى التقنيات والأنواع واللغة الأدبية .

وبسبب تبعية اللغة المكتوبة للغة الشفهية، تمكنت بعض الأشكال الأدبية - ذات الطبيعة الجامدة والثابتة والمتعلقة بنماذج قديمة - من التطور بصورة أسرع عن مثيلاتها في دول أخرى - مثل إيطاليا - المحصورة في نماذج مكتوبة قديمة تبحث فيها - على العكس - اللغة العامة عن نماذج للاستخدام الشفهي .

عبادة اللغة

منذ استقرار الملك وحاشيته شبه الدائم في باريس في نهاية القرن السادس عشر، ثم تمركز السلطة الملكية ودعمها طوال القرن السابع عشر حتى أوج المركزية خلال عهد لويس الرابع عشر، حدث انتقال للنشاط الفكري بصورة شبه كاملة إلى باريس . وانطوت هذه السيادة لباريس على تزايد نفوذ البلاط وتعاظم سلطة الصالونات ، فكانت هذه الأماكن الاجتماعية ملتقى مختلف مكونات عالم المثقفين من العلماء ورجال المجتمع وشعراء المجتمع ونسائه - اللائي تم التأكيد على بورهن الأساسى فى نشر فن حياة وفن حديث جديدين - وانتشرت عبر تلك الصالونات مسألة اللغة وامتدت إلى مجموع أعضاء الطبقة الحاكمة . فقد خرجت اللغة واستخدامها الصحيح والحديث والفن الأدبي - كما لم يحدث فى أى مكان آخر فى العالم فى نفس الفترة - من المدارس ومن مكاتب المثقفين ، وأصبحت مادة لفن الحياة وفن الحديث. "تتحول الآن لغة الملك ولغة باريس الفرنسية فى حديث ، المثقفين إلى لغة حية تحرص على تفردا وأصالتها وطبيعتها ، وهى تتقرب لكسب السمات الأسلوبية التى امتدحها فقه اللغة الإنسانى فى نثر شيشرون".^(٤٥)

ولفترة طويلة نسبت حركة التقنين المكثفة التى انتشرت خلال القرن السابع عشر الفرنسى "لحساسية علماء النحو الجمالية"؛ فقد خلف القرن السادس عشر نوعاً من "الفوضى اللغوية" مما استوجب ضرورة "إعادة إقرار" نظام وتعاقل وتناغم للغة^(٤٦). ويفسر فارتبورج Wartburg قلق علماء النحو بالضرورة السياسية لأن يكون لفرنسا لغة فريدة وموحدة حتى يتسنى إقامة اتصال اجتماعى أفضل بعد الفوضى التى سادت فى العهود السابقة ، وهو يصف بذلك طبقة حاكمة موحدة تسعى لحماية مصالح المجتمع على المدى الطويل^(٤٧) . وعلى العكس من ذلك يمكننا الاعتقاد بأنه اعتباراً من نظام التحالفات والعداوات المتتالية بين علماء النحو ورجال المجتمع من ضباط المستشارية ورجال القانون ورجال الأدب تم تنظيم تقنين اللغة ، وتأليف قاموس حسن الاستخدام ،

وتنظير المبادئ التي تؤسسه وقواعد الصياغة الأدبية ؛ وبالتالي استخدام أكثر المؤلفين نفوذاً لإقرار معايير تصويب اللغة . وأسهمت المنافسات بين الفقهاء ورجال المجتمع وبين رجال الأدب وعلماء النحو ورجال البلاط^(٤٨) في جعل اللغة أداة لتفكير اجتماعي مستحدث غير عادي ورهاناً اجتماعياً أساسياً وفريداً في أوروبا^(٤٩). واستطاع فرديناند برونو Ferdinand Bruno إعطاء تعريف تام للنوعية اللغوية والأدبية للغة الفرنسية فيقول: "كانت سيادة النحو [...] أكثر استبداداً وأطول مدة في فرنسا عنها في أى بلد آخر"^(٥٠) ، فكانت الأعمال الوصفية في مجال التعبير والنحو والإملاء والهجاء أكثر بكثير منها في دول أوروبية أخرى^(٥١) . وبالإضافة إلى هذه الأعمال الوصفية وهذه المنافسات المرتبطة باللغة، يتعين إضافة الأمر المهم الذي اختاره ديكرت عام ١٦٣٧ باسم العقل وهو التخلي عن اللاتينية التي كانت حتى ذلك الحين لغة الفلسفة (ومن وجهة النظر تلك يمكننا أن نفهم بصورة أفضل التناقض بين ديكرت وأنصار الفلسفة المدرسية (Scolastiques) ، وقد استطاع كتابة "مقال في المنهج" Le discours de la méthode باللغة الفرنسية . واعتمد كتاب "القواعد النحوية العامة والعقلانية" للبوررويال الصادر عام ١٦٦٠ تأليف أرنو Arnauld ولنسولو Lancelot على الأسلوب الديكرتي لفرض فكرة مذهب نحوي "عقلاني".

وعلى ذلك لا يمكننا تحويل عملية "توحيد نمط"^(٥٢) اللغة الفرنسية التي شهدناها في فرنسا خلال كل فترة القرن السابع عشر إلى مجرد ضرورة "للاتصال" لازمة للمركزية السياسية^(٥٣) ، فالأمر يتعلق بالأحرى بعملية فريدة لتشكيل موارد نظرية ومنطقية وجمالية وبلاغية أمكن من خلالها وضع قيمة أدبية بحتة (نوع من "القيمة المضافة" الرمزية) ، وهو ما يطلق عليه أدبية اللغة الفرنسية – أى تحول اللغة الفرنسية إلى لغة أدبية – وسمحت هذه الآلية – التي تمت بطريقة متوازية ومتصلة من خلال اللغة ووضع الأشكال الأدبية – بمنح اللغة نفسها استقلالاً ذاتياً وتحويلها تدريجياً إلى مادة أدبية وجمالية . ويقول أنطوني لودج Anthony Lodge: كانت القيمة الرمزية للغة والتأكيد على دقة المعيار اللغوي محور اهتمامات للطبقات العليا لمجتمع كان جمال اللغة فيه – كما يقول برونو Brunot – أحد عوامل التميز الرئيسة^(٥٤). ولذا أصبحت اللغة مادة عقيدة فريدة ورهانها.

وفي عام ١٦٣٧ اشترك قصر رمبوييه L'hôtel de Rambouillet في "مشاحنة نحوية" حول كلمة "لأن" (car) ، فأداة الربط تلك كانت قد ارتكبت خطأ كبيراً لعدم إعجاب

ماليرب بها ، وشعر جومبرفيل Gomberville بالزهو لأنه تجنب استخدامها في الأجزاء الخمسة لمؤلفه بوليكسندر Palexandre ، ولما بلغت المشكلة الأكاديمية درستها بتعجل سخر منه سانت أفيرمونت Saint-Evremond في مؤلفه "كوميديا الأكاديميين" (La Comédie des Académistes) : وانتهت إلى تفضيل "بسبب" parce que عليها ، واستتبع ذلك معركة من الرسائل الهجائية ، واستنجدت مدموازيل دي رمبويه Mlle de Rambouillet بفواتير Voiture (أحد رواد معسكر رجال المجتمع) ؛ وأجاب بعريضة دفاع حاكي فيها الأسلوب "النبيل" بسخرية وقال : في الوقت الذي يتسبب الأموال في مأس في مختلف أنحاء أوروبا ، لا أرى شيئاً أجدر بالشفقة من الاستعداد للتصيد وشن الهجوم ضد كلمة أفادت لمدة طويلة هذه المملكة ، وبدت رغم خصومات المملكة العابرة كلمة فرنسية لائقة [...] ، ولست أعرف الفائدة من محاولة تجريد كلمة "لأن" car من مزاياها وإلحاقها بكلمة "بسبب" parce que ، ولا السبب في التعبير بثلاث كلمات عما يمكن التعبير عنه بثلاثة حروف ، وأكثر ما أخشاه - يا أنستي - هو الاستمرار على هذا النهج بعد هذا الظلم ، فلن يكون من الصعب شن هجوم على كلمة "لكن" mais ولا أعلم هل ستظل كلمة "لو" si في مأمن . وبعد أن يسلبونا كل أدوات الربط ستطالبنا هذه العقول الجميلة باستخدام لغة الملائكة ، وإن بدا ذلك غيرممك فسوف يضطروننا على الأقل ألا نتحدث إلا بلغة الإشارات [...] ، ومع ذلك يبدو أنه بعد أن عاشت كلمة "لأن" car ألف ومائة سنة تتمتع بالقوة والثقة وحضرت بطريقة مشرفة مجلس ملوكنا ، زالت عنها الخطوة وهي الآن مهددة بنهاية عنيفة ، وإنى لا أنتظر إلا ساعة سماع أصوات حزينة في الهواء تقول: ماتت "لأن" العظيمة....^(٥٥)

واعتباراً من حكم لويس الرابع عشر (في ١٦٦١) كان رأس المال المتراكم كبيراً والعقيدة راسخة في قوة هذه اللغة حتى إنه بدأ الاحتفال بانتصارها على اللغة اللاتينية وانتصارها في أوروبا . ونشر - أيضاً - لويس لولابورور Louis le Laboureur عام ١٦٦٧ دراسة تحمل اسم "من مزايا اللغة الفرنسية على اللغة اللاتينية" ، كما لو كان هناك بد من تأكيد تفوق اللغة الفرنسية ، ولكن ظهرت في ١٦٧١ "محادثات أريست وهوجين" (Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène) للأب بوهور^(٥٦) Bouhours التي تحتفل بتفوق اللغة الفرنسية على اللغات الحديثة الأخرى ، وكذلك على اللاتينية "بالكمال الذي وصلت إليه هذه اللغة في زمن أول الأباطرة"^(٥٧) . وفي عام ١٦٧٦ أكد فرنسوا شاربنتييه في "الدفاع عن اللغة الفرنسية للنقش بها على قوس النصر" (Défense de la langue française pour l'inscription de l'Arc de Triomphe) ، على أن اللغة

الفرنسية هي لغة أكثر شمولية من اللاتينية في ذروة مجد الإمبراطورية الرومانية ؛ وبالتالي فهي أقوى من "اللاتينية الحديثة" التي يستخدمها "الفقهاء" . ولقب ملكه (لويس الرابع عشر) "بالمالك أغسطس الثاني" : فهو مثل الملك أغسطس محبوب الشعوب ومصلح الدولة ومؤسس القوانين والرفاهية العامة [...] ، وتستفيد كل الفنون الجميلة الأخرى من تقدم اللغة الرائع... فقد ارتقى كل من الشعر والبيان والموسيقى إلى درجة من الامتياز لم تكن قد ارتقت إليها من قبل...^(٥٨) .

ومنذ عام ١٦٨٧ بدأت المعركة بين أنصار القديم والجديد^(٥٩) ، ووقف فيها شارل بيرو Charles Perrault - والذي حظى بتأييد الأكاديميين - إلى جانب الحديثين ضد بوالو Boileau (ولابرويير La Bruyère ولافونتين La Fontaine) الذين دافعوا عن القدماء... وقد أكد شارل بيرو في قصيدته "قرن لويس العظيم" (Le siècle de Louis le Grand) عام ١٦٨٧ تفوق قرن لويس الرابع عشر على قرن أغسطس . ووضع انتصار مؤيدي الحداثة نهاية العهد الذي بدأه دي بيليه عام ١٥٤٩ ، وانتهت استراتيجية محاكاة القدماء التي ابتدعها دي بيليه بمطالبة الحديثين في نهاية القرن السابع عشر بوضع حد لسيادة القدماء . وقد غير الحديثون أسلوبهم ؛ فقد أضحت المحاكاة من الآن فصاعداً غير مجدية ، وانتهت عملية الاستيراد والتحرر ، وأكد بيرو في "المقارنة بين القدماء والحديثين" (Parallèles des anciens et des modernes) التي نشرت بين عامي ١٦٨٨ و ١٦٩٢ ، تفوق الحديثين في كل الأنواع: "شهدت كل أنواع الفنون ارتقاء إلى درجة الكمال في قرنتا تفوق ما كانت عليه في زمن القدماء" ، فالذين نطلق عليهم "الكلاسيكيين" والذين يتخنون من القدماء مرجعية للمحاكاة الأدبية ونموذجاً لها يجعلون منشور بيرو ممكناً ؛ فهم معروفون ببلوغهم ذروة "قرن لويس الرابع عشر" ، وانتصار الأدب وقدرة اللغة الفرنسية لأنهم يمثلون قمة عملية تنمية الموارد الأدبية . ويجسد الكلاسيكيون في أعمالهم وفي اللغة التي يستخدمونها انتصار الفرنسية على اللاتينية ، ولم يستطع بيرو الإعلان عن معارضته لمحاكاة القدماء والمطالبة بإنهاء سيادة اللاتينية إلا لأن كل هؤلاء الكتاب كانوا قد أنهوا عملية المحاكاة إلى أقصى حد . ولم يكن تأكيد أنصار الحداثة سوى التنظير للحرية التي حققها "الكلاسيكيون" ، فإذا كان بيرو يرى أن كورني Comèille وموليير Molière وباسكال Pascal ولافونتين La Fontaine ولابرويير La Bruyère وكذلك فواتير وسارازان Sarasin وسان أرمان Saint-Arman يفوقون "القدماء" فذلك لاعتباره إياهم كتاباً "وصلوا بطريقة ما إلى منتهى الكمال" (مقارنة جزء ١).

ولذلك لا يمكننا تحويل المعركة إلى مجرد مواقف سياسية كما سجل تاريخ الأدب التقليدي (٦٠)، والذي جعل من القدماء أنصاراً للملكية المطلقة ومن الحداثيين أنصاراً لشكل أكثر تحريراً للجمهورية، وذلك باسم مفهوم صريح منطوق على مغالطة تاريخية صريحة . وفى هذه الحالة كيف يتسنى لنا فهم التمجيد الصريح لحكم لويس الرابع عشر فى كتاب بيرو "قرن لويس العظيم" ؟ ويسمح تحليل عملية تراكم رأس المال الأدبى داخل الحيز الأدبى الفرنسى فقط بفهم الرهان الحقيقى والضمنى والمستقل - أى النوعى الأدبى - للمعركة، أى بتصور علاقة القوة مع اللاتينية ، وفى الوقت نفسه لسلطة اللغة ومملكة فرنسا فى مواجهة هيمنة اللغة اللاتينية المنحصرة والمرفوضة.

إمبراطورية اللغة الفرنسية

كان انتصار الفرنسية ساحقاً فى فرنسا وكذلك فى باقى أوربا، وأصبح نفوذها مؤكداً حتى تحول الإيمان بتفوق اللغة الفرنسية إلى حقيقة فى الأذهان وكذلك فى الواقع ، والأكثر من ذلك وجودها الواقعى لاقتناع الجميع بها كأمر بديهى . وقد نجح الفرنسيون فى الإيمان بالانتصار النهائى للغة الفرنسية على اللاتينية وفرضوا هذه العقيدة، كما نجحوا وفقاً للتصورات التى تشترك الصفوة الأوروبية فى الاعتقاد بها فى فرض "السلطة" التى تمارسها هذه اللغة على النموذج الدقيق للسيطرة اللاتينية . ومن ثم انتشر بسرعة هائلة استخدام اللغة الفرنسية فى كل أوربا ، وتدرجياً مع حروب لويس الرابع عشر والمعاهدات التى أبرمها، أصبحت اللغة الفرنسية هى لغة الدبلوماسية ولغة المواثيق الدولية . ولم يفرض هذا الاستخدام عبر الوطنى نفسه بفضل هذه "الإمبراطورية" - كما يقول ريفارول Rivarol - التى تمارسها من الآن فصاعداً "بصورة طبيعية" الفرنسية، ولكن منذ أن قلبت - بعد قرن ونصف قرن من الصراعات ومن تراكم الموارد النوعية - علاقة السيطرة التى كانت تخضع فرنسا ومعها كل أوربا لللاتينية .

وأصبحت اللغة الفرنسية شبه لغة أم ثانية فى ألمانيا وروسيا فى الأوساط الأرستقراطية، ومن جهة أخرى أصبحت لغة ثانية للحوار والمجاملات . ولكن كان الإيمان بها أقوى داخل الولايات الألمانية الصغيرة ، فخلال كل القرن الثامن عشر - وبصفة خاصة فى الفترة ما بين ١٧٤٠ و ١٧٧٠ - تعلقت الممالك الألمانية تعلقاً كبيراً باستخدام اللغة الفرنسية فى المجتمع ، وفى وسط أوربا و أوربا الشرقية وحتى فى إيطاليا انتشر الاتباع المتحس للنموذج الفرنسى . ويعد استخدام بعض الكتاب للغة

الفرنسية لكتابة أعمالهم الأدبية مثل الألمانين : جريم Grimm ، وأولياخ Holbach ، والإيطاليين : جالياني Gallani ، وكازانوف Casanova ، وكذلك كاترين الثانية ، وفريدريك الثاني ، والإنجليزى هاملتون Hamilton ، ثم الروس الذين تخلوا عن الألمانية لصالح استخدام الفرنسية، علامة بارزة على القيمة الأدبية الممنوحة لها . وتأسست خاصية هذا النموذج لشمولية اللغة الفرنسية على نسق النموذج اللاتينى وأخذت شكله... ولم يأخذ شكل سيطرة فرنسية أى نظام منظم لصالح فرنسا، فقد فرضت اللغة الفرنسية نفسها على الجميع دون مساندة أى سلطة سياسية، كلفة الجميع والجميع وفى خدمة الجميع، كلفة للحضارة وللحوار الراقى تمتد "سلطانها" على أوروبا كلها . وقد ميز موضوع تعدد الجنسيات هذه السمة الغربية "لنزع القومية" - الظاهرية على الأقل - للغة الفرنسية (٦١) ، وتم الاعتراف بسيطرة اللغة الفرنسية بوصفها "عالمية" كما تم تجاهل طابعها القومى . فالأمر لا يتعلق بسلطة سياسية أو بنفوذ ثقافى لخدمة سلطة قومية ولكن بسيطرة رمزية تم استئثارها وزنها لزمان طويل ولاسيما عند ظهور باريس كعاصمة عالمية للأدب، تمارس "حكمها" - وفقاً لتعبير فيكتور هوجو- على العالم بأسرة ، وكتب القديس ديفونتين Desfontaines فى عهد لويس الرابع عشر قائلاً : "ما مصدر هذه الجاذبية نحو اللغة المقترن بالنفور من الأمة؟"، إنه الذوق الرفيع لمن يتحدثونها ويكتبونها بتلقائية... إنه الامتياز فى صياغاتهم ، إنه الشكل ، إنها الأشياء ، فقد أدى تفوق الفرنسيين فى الرقة وتفنتهم فى الرفاهية والمتعة إلى انطلاق لغتنا ، إنهم يستخدمون ألفاظنا وموضاتنا وحلينا التى تثير فضولهم" (٦٢).

وهذا الانقلاب للسيطرة الثقافية لصالح الفرنسية كلفة "حضارة" (٦٣) - كما سيقول الألمان بعد ذلك بعدة سنوات - أسس نظاماً أوروبياً جديداً: "نظام بولى علمانى" (٦٤)، ويشكل طبع الحيز السياسى والأدبى الأوروبى بالطابع العلمانى - الذى يعد إحدى السمات المؤسسة للسيادة الفرنسية - آخر النتائج المترتبة على العملية التى بدأها دى بيليه ودراسة الآداب القديمة ضد سيطرة اللاتينية ، وبهذا المعنى يمكننا فهم هذه العملية كحركة أولى لاستقلال مجمل الحيز الأدبى الأوروبى الذى كان بعيداً كل البعد عن سطوة الكنيسة وسيطرتها ، وبقي للكتاب - وهو ما حدث فى القرن الثامن عشر وبصفة خاصة فى القرن التاسع عشر - التخلص أولاً من سطوة الملك وسيطرته ثم من التبعية للقضية القومية .

وإذا كان من المؤكد عدم قبول العالم الأدبي الفرنسي وكذلك كل الصفوة الأوروبية لها على هذا النحو إلا بسبب ضخامة رأس المال والطابع الفريد لصراع المثقفين الفرنسيين وهما العاملان اللذان فرضا هذا الإيمان الاستثنائي "بالكمال" المفترض للغة الملك وبعظمة ما سوف يطلق عليه فولتير "قرن لويس الرابع عشر"؛ مما ولد - أيضاً - نظاماً للتصورات الأدبية - الأسلوبية - اللغوية يمكن حتى يومنا هذا قياس آثاره.

وأصبح فولتير بعد ذلك أحد أعظم مهندسي بناء وإعادة بناء هذه العظمة الكبيرة للعصر الكلاسيكي الفرنسي الذي لا مثيل له...^(٦٥). وباستخدامه لكل الوسائل لبناء أسطورة عصر ذهبي سياسي وأدبي، صنع فولتير الطابع الأبدى للكلاسيكية وخلق الحنين إلى الأوقات السعيدة "لعظمة" لويس الرابع عشر، وبصفة خاصة وضع الكتاب الذين يطلق عليهم "كلاسيكيين" في قمم لا يمكن بلوغها للفن الأدبي تجسيدا للأدب نفسه، وأسهم في إعطاء مظاهر تاريخية للتصوير الأسطوري للتاريخ الذي كان يفترضه هذا الإيمان وهذا النوع من تقسيم التاريخ إلى حقبات تاريخية جعل من حكم لويس الرابع عشر عهداً "مثالياً" لا يمكن محاكاته. ويقول في كتابه قرن لويس الرابع عشر الصادر في ١٧٥١: "يبدو لي أنه عند توافر عدد كاف من الكتاب نوى النوعية الجيدة الذين تحولوا إلى كلاسيكيين لا يمكن السماح باستخدام تعبيرات سوى تعبيراتهم، وإعطائها نفس المعنى، وإلا بعد وقت قليل لن يتمكن الناس من فهم الأعمال المكتوبة في القرن السابق [...]، إنه زمن جدير باهتمام الأجيال القادمة، ذلك الزمن الذي كانت أصوات أبطال كورنى ورأسين، وشخصيات مولير وسيمفونيات لولى Lully، وأصوات بوسوييه Bossuet وآل بوردالو Les Bourdaloue تصل ليسمعها لويس الرابع عشر والملكة المشهورة بنوقها الرفيع، وكونديه Condé، وتورين Touraine، وكولبير Colbert، وكل هذا الحشد من العظماء الذين ظهروا في كل المجالات. ولن يتكرر هذا الزمن حيث كان يتوجه دوق لاروشفوكو La Rochefoucauld مؤلف كتاب "الحكم" Les maximes بعد انتهائه من المناقشة مع باسكال أو مع أرنو Arnauld لمشاهدة مسرحية لكورنى".

وبالفعل لا يمكن فهم هذا الإيمان - ولا سيما الألماني - بنموذج "الكلاسيكية" الفرنسية ورغبة الكتاب والمفكرين المعلنة في التفوق على هذا النموذج، إلا عن طريق هذا التصوير "لكمال" جسده في حقبة تاريخية لبلد بعينه يتعين منافسته. ولا يتسنى لنا فهم شغف سيوران Claran بلغة "الكلاسيكية" الفرنسية ورغبته في استخدامها إلا عبر هذا الإيمان الموروث من ألمانيا بهذا الكمال المتفرد للغة والأدب.

ونجد في دراسة "عن الأدب الألماني" ^(٦٦) التي نشرها ملك بروسيا باللغة الفرنسية عام ١٧٨٠ مذهب كمال الكلاسيكية الفرنسية ^(٦٧). وقد أشرنا إلى أن هذا النص يعد علامة أكيدة على السيادة التامة للغة الفرنسية، ولكن يتعين إضافة أن تصوير التاريخ نفسه (وتاريخ الفن) الذي يعتمد عليه الكتاب، والذي يشترك فيه الملك مع مفكرى وفنانى ألمانيا خلال الأجيال التالية، هو نوع من الاستمرارية المتقطعة للكلاسيكية: مثل اليونان في زمن أفلاطون وديموستين Démosthène، وروما في زمن شيشرون وأغسطس Auguste، وإيطاليا في زمن النهضة، وفرنسا في عهد لويس الرابع عشر.

ولذا كان أقصى ما يمكن أن تصبو إليه ألمانيا هو احتلال مكانة في تاريخ عالمي للثقافة، يتكون من تتابع "للقرون" وتجسد فيه كل أمة بدورها المثل الأعلى الثابت، قبل اختفائها على أثر انحطاطها في انتظار بلوغ أمة أخرى مرحلة النضج.

ويرى فريدريك الثاني ضرورة اتباع نموذج اللغة الفرنسية لتعويض "تأخر" ألمانيا والإسهام في ظهور "كلاسيكيات" ألمانية جديدة، ويقول في مؤلفه "في عهد لويس الرابع عشر، انتشرت اللغة الفرنسية في كل أوربا؛ ويرجع ذلك - جزئياً - إلى حب النوعية الجيدة من المؤلفين التي ازدهرت في ذلك الحين، وكذلك إلى حب ترجمة القدماء الجيدة المتوفرة في ذلك الوقت أيضاً. وأصبحت هذه اللغة الآن جوازاً للمرور يسمح لك بدخول كل المنازل وكل المدن. ويفضل لسان هؤلاء القوم فقط يمكنك الاستغناء عن عدد من اللغات كان يتعين عليك معرفتها وكانت ستثقل عقلك بالكلمات". ويضيف قائلاً: "سيكون لدينا مؤلفونا الكلاسيكيون وسيستشعر كل فرد الرغبة في قراءة أعمالهم للاستفادة منهم... وسيتعلم جيراننا اللغة الألمانية وستكون هي لغة البلاط الملكي في عدد كبير من البلدان، ومن الممكن أن تنتشر لغتنا - بعد صقلها وتحسينها لصالح كتابنا - في كل أوربا..." ^(٦٨). وقد انفصل هيردر عن هذا النموذج الذي وضعه فولتير وصادق عليه فريدريك الثاني.

ويعد "الحديث عن عالمية اللغة الفرنسية" الشهير، الذي كتبه ريفارول عام ١٧٨٤، الرد على سؤال طرحته أكاديمية برلين وهو "ما الذي جعل اللغة الفرنسية لغة عالمية؟ لماذا تستحق هذه الميزة؟ وهل من المنتظر أن تحتفظ بها؟". وطرح السؤال نفسه بهذا الأسلوب يدل على أن "حديث" ريفارول يعد آخر شهادة على سيطرة فرنسا على أوربا

وعلى أنها بداية تدهورها . وكان هيردر قد أعلن عن نظرياته المناهضة للعالمية أى المناهضة للفرنسية قبل ذلك بأثنى عشر عاماً (فى ١٧٧٢) أمام نفس هذه الأكاديمية – أكاديمية برلين – والمعروف أن هذه المذكرة الأولى "بحث عن أصول اللغات" *Traité sur l'origine des langues* ستستخدم كراية للأفكار الجديدة ذات الطابع القومى، والتي ستوفر أدوات جديدة للصراع ضد هيمنة اللغة الفرنسية وتنتشر فى كل أوروبا . وهذا ما يسمح لنا بالقول بأن ريفارول قد ألقى نوعاً من الخطب التأيينية لا الخطب التقريضية .

ولكن هناك لحظة أساسية فى تاريخ تشكيل هذا التراث الأدبى الفرنسى من جهة لأن هذا التراث يعيد ويجمع كل العناصر المشتركة للعقيدة التى تسمح بشرح أصل هذه السيطرة الثقافية المعترف بها فى كل أوروبا وفهمها، ومن جهة أخرى لأننا نرى فيه ظهور قوة جديدة تشكك فى السيطرة الفرنسية هى: إنجلترا . ومنذ ذلك الحين ستبدأ عملية رفض "السيطرة" الفرنسية على جبهتين: وهما الجبهتان اللتان ستشرعتان فى هيكلة الحيز الأدبى الأوروبى خلال القرن التاسع عشر كله: إنهما ألمانيا وإنجلترا .

ومن مطلع "الحديث"، يقارن ريفارول بين الامبراطوريتين الرومانية والفرنسية فيقول: "يبدو أن الوقت قد حان لتكلم عن عالم فرنسى كما فعلنا من قبل عن العالم الرومانى. والفلسفة التى ضاقت من رؤية الناس منقسمين على الدوام بسبب المصالح السياسية المختلفة تشعر الآن بالرضا لرؤيتهم اليوم وهم يتشكلون فى شتى بقاع العالم ليكونوا جمهورية تحت سيادة لغة واحدة"^(٦٩) . والأمر يتعلق بتذكير تعريف العالمية على النحو المتعارف عليه فى فرنسا (وكما سيشكك فيها هيردر): إنها استعادة وحدة العالم بعيداً عن التقسيمات السياسية، وبعبارة أخرى يقبل كل فرد هذه السيادة التى ترتفع فوق مصالح الأنصار أو الأفراد أو الوطنيين كافة: "لم تعد اللغة الفرنسية ولكنها لغة الإنسانية". وهذه الجملة التى تذكر عادة للتدليل على غطرسة الفرنسيين هى فى الواقع أسلوب آخر للتعبير عن أن سيادة اللغة الفرنسية التى لا يمكن إنكارها يتم تجاهل طبيعتها الفرنسية – أى كونها لغة وطنية من شأنها خدمة مصالح الأفراد فى فرنسا والفرنسيين – وإقرارها كلفة عالمية، أى يملكها الجميع وتعلو على مصالح الأفراد . وتمارس فرنسا "سيطرة"، أى سلطة لم يستطع أى انتصار عسكري فرضها،

وهى نوع من السيطرة الرمزية، ويشرح ريفارول: "منذ ذلك الانفجار استمرت فرنسا فى تقديم المسرح والملابس والذوق وأساليب ولغة وفن حياة جديد ، وقبعت تجهلها الدول التى تحيط بها.. وهو نوع من السيطرة لم يمارسها أى شعب من قبل ، وأرجو أن تقارنوا هذه السيطرة بسيطرة الرومان الذين نشروا لغتهم والعبودية وبنوا ثروتهم على سفك الدماء وحطموا كل شىء حتى حطموا أنفسهم" (٧٠) . ويتعبير آخر تفوق سلطة اللغة الفرنسية، التى تتسم باللباقة والدقة، سلطة اللاتينية .

ويتأسس هذا الطابع العالمى على ما يطلق عليه ريفارول "حلبة الأمم" أى مجال منافساتهم ، ومن ثم فإن انتصار فرنسا واللغة الفرنسية على الرغم من مزايا كل اللغات الأخرى - المعروضة بطريقة دقيقة ومثقة - هو انتصار "للوضوح" كما يقول ريفارول ، وهو يكرر ما أصبح عاملاً مشتركاً من المفترض تأسيسه "لتفوق" اللغة الفرنسية فى ذاتها على اللغات الأخرى ويصيفه بهذه الكبرياء التى يتسم بها المسيطرون فيقول: "ما ينقصه الوضوح ليس فرنسياً، ما ينقصه الوضوح يمكن أن يكون إنجليزياً أو إيطالياً أو يونانياً أو لاتينياً" (٧١).

وهذا الحديث هو آلة حرب حقيقية صُنعت للصراع ضد أخطر منافسى فرنسا داخل "حلبة الأمم" الأبدية، ذلك البلد الذى يعارض بعنف السيطرة الشاملة للفرنسية على المستوى العالمى ألا وهو إنجلترا . ويقول ريفارول: "إن الفرنسيين والإنجليز شعبان "تجمع بينهما الجيرة والمنافسة.. ويعد أن تصارعا لمدة ثلاث مائة عام لا على السيادة ولكن على البقاء، يتصارعان اليوم حول المجد الأدبى ويتقاسمان منذ قرن أنظار العالم" . وتكمن خطورة إنجلترا فى مسألة التهديد الذى تمثله قوتها التجارية ؛ فقد أصبحت لندن أهم وأغنى ميدان اقتصادى فى أوروبا.. ويأخذ ريفارول فى الاعتبار عدم الخلط بين ما يطلق عليه "الثقة الكبيرة فى مجال الأعمال" التى تتمتع بها إنجلترا وبين القوة المفترضة فى مجال الأدب ، فعلى العكس من ذلك يحاول الفصل بينهما لإعطاء الفرصة لفرنسا لتخليد سلطتها الأدبية، مفترضاً بصورة مسبقة عدم القدرة على استخلاص سلطة رمزية من سلطة اقتصادية: "اكتسبت إنجلترا ثقة كبيرة فى مجال الأعمال ويبدو أنها تحاول نقل هذه الثقة الخيالية إلى مجال الآداب، فاكتسب أدبها طابع المبالغة الذى يتنافى مع الذوق الرفيع" (٧٢) . ويتعبير آخر قام ريفارول برسم حدود فاصلة بين النظام الاقتصادى والنظام الأدبى ولكنه لا يستطيع حتى الآن

التفكير حقاً في مسألة الاستقلال الأدبي ومن ثم تصور - كما فعل بعده بقرنين فاليري لاريو - خريطة أدبية مستقلة تماماً عن الخريطة السياسية .

المعارضة الإنجليزية

أصبحت إنجلترا بدءاً من نهاية القرن الثامن عشر أكبر معارضي النظام الفرنسي . ويقول لويس ريبو Louis Réau : "لا يقوى الإنجليز على تحمل ادعاءات اللغة الفرنسية لنفسها بالعالمية، وهم الذين يشعرون بالعظمة بسبب انتصاراتهم على لويس الرابع عشر، كما يشعرون بالزهو من انطلاق أدبهم والذي يمثله : دريدن Dryden ، وأديسون Addison ، وبوب Pope ، وسويفت Swift^(٧٢) . وبالفعل صاحب النهضة الاقتصادية والسياسية لإنجلترا تقنين اللغة ومطالبة برأس مال أدبي نوعي: ففي الوقت الذي خاض فيه دريدن وستيل Steel وسويفت حملة لصفاء اللغة انتهى النحويون والمعجميون من تحديد الشكل الحديث للغة الإنجليزية .

ويتعين الإقرار بأنه بعد فرض الفرنسية كلفة رسمية خلال الغزو النورماندي (١٠٦٦) ظهرت الإنجليزية الموحدة الثابتة المعيارية، وكانت أهم خاصية لتاريخ الأمة الإنجليزية هو ما نتج عن تحريرها إزاء السلطة الرومانية خلال القرن السادس عشر من تحويل كل السلطات إلى الملك وحده: وذلك عندما نصب نفسه كقائد أعلى لكنيسة إنجلترا عن طريق مرسوم السيادة (الذي أصدره عام ١٥٣٤). وتزود هنري الثامن بسلطة مطلقة على المستويين السياسي والديني، وارتبط بذلك توحيد النظام اللغوي بتوحيد النظام الديني: فكان قداس يوم الأحد في كل المملكة يتضمن قراءة أجزاء من الإنجيل العظيم Great Bible (١٥٣٩) وكتاب الصلوات العامة (١٥٤٨) The Book of common Prayer، ولكن اكتسبت اللغة السوقية شرعيتها بعد ذلك بوقت طويل، والمؤكد - كما هو الحال بالنسبة للألمانية - منع الاعتراض على سيطرة اللغة الرومانية في المجال الديني إدانة سيادة اللاتينية في مجالات المعرفة والدراسة والشعر...، وكان الأمر يبدو وكأن أتباع مذاهب الإصلاح الديني قد أدى إلى منع إضفاء الطابع "العلماني" (أي تحقيق استقلال) على المعارضة الأدبية واللغوية، وهذا هو السبب في احتفاظ اللاتينية في إنجلترا - رغم الانفصال عن الكنيسة الرومانية - بكل نفوذها الأدبي الخالص لفترة طويلة . ولم يحرر عمل النحويين "اللغة العامة" من النموذج اليوناني-اللاتيني إلا

فى وقت متأخر جداً، وتوسع كتاب "قواعد لغة" الذى ألفه جون كولىه John Colet فى عقد مقارنة دقيقة بين اللاتينية واللغة المحلية، انتهى إلى إقرار نفس الاستثناءات والأدوات ونفس التصريفات ونفس التراكيب^(٧٤). وقد اعتمد هنرى الثامن هذا الكتاب رسمياً عام ١٥٤٠، وتم استخدامه كنموذج لتلاميذ المدارس والنحويين حتى نهاية القرن الثامن عشر.

ولم يتأكد نشاط تقنين اللغة إلا فى القرن الثامن عشر فقط. لكن دون إنشاء أية مؤسسة تشريعية مركزية من طراز الأكاديمية الفرنسية، وكانت مراقبة القواعد جزءاً من عمل النحويين والمثقفين والتربويين الذى أقره الاتفاق فى رأى الاجتماعى الذى كان يحترم التدرجات الهرمية القائمة^(٧٥). وأخفى هذا الاستقلال الظاهرى عملية تملك قومية للأدب وإن لم تقتصر على إنجلترا فقد كانت قوية فيها، ويرى ستيفان كولينى^(٧٦) Stefan Collini أن العادة التى تتمثل فى اعتبار "الأدب الإنجليزى" أفضل تعبير عن الطابع القومى أى أدق تجسيد للهوية القومية، تعد إحدى السمات المميزة لإنجلترا، فقد أصبح الأدب - فى إنجلترا خاصة - إحدى الوسائل المهمة لتأكيد الهوية القومية وتعريفها. ويتصل هذا التعريف الأدبى اتصالاً وثيقاً بالمنافسة القوية مع فرنسا، وفى الواقع على الرغم من عدم اتخاذ القومية الإنجليزىة نفس أشكال القوميات الأوروبية^(٧٧) الأخرى، فإنه يمكننا مع ذلك الاعتقاد بأن تعريف الهوية تم فى نهاية القرن الثامن عشر كرد فعل للسلطة الفرنسية. وقد عبر هذا الرفض للهيمنة الفرنسية عن نفسه من خلال بغض حاد للفرنسيين يساوى قدر عجزهم للتأكيد على السلطة المطلقة للفرنسية، وكان عمل البناء القومى موجهاً بصفة خاصة ضد فرنسا التى اشتهرت بالعداء والاستبداد والكاثوليكية، وقام على أساس "الاختلاف" الذى ستمثله البروتستانتية^(٧٨)، وينفس هذا المنطق تأكيد الأدب - الذى اتخذ طابعاً قومياً - بطريقة تدريجية أى الذى تمت الإشارة إليه بوصفه "إنجليزياً" أى بوصفه ملكية إنجليزية - ضد السيطرة الفرنسية.

ومن خلال الأدب بصفة خاصة تحولت "الكليشيهات" إلى موضوعات تعد خصائص الأمة الإنجليزىة وتم تكوينها أيضاً لمواجهة السيطرة الفرنسية^(٧٩). وترتبط فكرة عبقرية "قطرية" للقربية والأمانة - على سبيل المثال - ارتباطاً وثيقاً بتعريف ذاتى سياسى معاد للتعريف الفرنسى: وتم الربط بين نزعة الفرنسيين نحو الجدلية السياسية

(بين الاستبداد والثورة) والاصطناع الشكلي وبين المغزى الأخلاقي المشكوك فيه لأدبهم^(٨٠) . وتعد فكرة "هبة" إنجلترا للحرية، والحكومة النيابية فكرة تم صياغتها لمواجهة غزو أسطورة السياسة الفرنسية، وتعزى نزعة إنجلترا تلك إلى عجز الإنجليز عن تطوير فكر معنوي منهجي ، ولهذا تمثلت موهبة الأدب القومي في الوفاء لثراء الحياة وتعقيدها مع عدم الانسياق إلى الأصناف المعنوية لنظام ما^(٨١) . وصنعت هذه المعارضة الهيكلية للهيمنة الأدبية واللغوية الفرنسية من إنجلترا القوة الأدبية الأولى المنافسة لفرنسا .

ثورة هيردر

وقع في أوروبا في الفترة ما بين عامي ١٨٢٠ و ١٩٢٠ ما يطلق عليه بنديكت أندرسون "ثورة فقهية لغوية-معجمية" ، كما ظهرت في الوقت نفسه حركات قومية ، وتسببت نظريات هيردر - التي أعلنها اعتباراً من نهاية القرن الثامن عشر وانتشرت بسرعة كبيرة في أوروبا عن طريق المعارضة المعلنة للسلطة الفرنسية - في أول توسع للحيز الأدبي في أوروبا بأسرها . ولم يقترح هيردر أسلوب رفض جديد للهيمنة الفرنسية يصلح لألمانيا وحسب ، ولكنه طبق أسلوباً نظرياً سمح لكل الأراضى الواقعة تحت سيطرة سياسية بابتكار حلولها الخاصة للصراع لنيل استقلالها، وبإقامة علاقة وثيقة بين الأمة واللغة سمح لكل الشعوب غير المعترف بها على المستويين السياسى والثقافى بالمطالبة بوجود (أدبى وسياسى) فى ظل جو من المساواة .

ولكن وطأة النموذج التاريخى والأدبى الفرنسى وبديهية فلسفة التاريخ التى كانت تنقلها - بصورة ضمنية ولكن قوية - الثقافة الفرنسية أجبرت هيردر على وضع مادة نظرية تحتوى على مفاهيم جديدة . ويعد مؤلفه الذى كتبه عام ١٧٧٤ تحت عنوان "فلسفة أخرى للتاريخ للإسهام فى تعليم الإنسانية" آلة حرب ضد فلسفة فولتير وعقيدته المعلنة فى تفوق عصر الكلاسيكية "المستتير" على أى عصور تاريخية أخرى ، وعلى العكس من ذلك أكد هيردر على تساوى قيمة العصور الماضية ولاسيما العصور الوسطى^(٨٢) ، مرتكزاً على أن لكل عصر ولكل أمة خاصيتها ، وأنه يتعين الحكم على كل منها وفقاً لمعاييرها الخاصة ؛ ومن هنا فإن لكل ثقافة مكانتها وقيمتها المستقلة عن غيرها ، وفى مواجهة "الذوق الفرنسى" نشر - بالاشتراك مع جوته وموسار Miöser -

عن طريقة اللباقة والفن الألمانية" (١٧٧٣) *De la manière et de l'art allemands* عبر فيه بصفة خاصة عن إعجابه بالإنشاد الشعبي وبأوشيان Ossian وبشكسبير الذين يمثلون في رأيه ثلاثة نماذج للطبيعية والقوة في المجال الأدبي ، وشكلوا معاً ثلاثة "أسلحة" ضد السلطة الأرستقراطية متعددة الجنسيات للعالمية الفرنسية: أولاً الشعب ثم التقليد الأدبي غير المنبثق عن العصور القديمة اليونانية - اللاتينية؛ وفي مواجهة "التصنع" و "التجميل" المقترنين بالثقافة الفرنسية، قرر هيردر -ثالثاً- الإطار على شعر يتسم "بالأصالة" و "بالشعبية" وكذلك على إنجلترا . ويسمح الرسم العام لبنيان العالم الأدبي الدولي الآخذ في التكون بفهم أفضل لأسباب اعتماد الألمان دائماً على إنجلترا ورأسمالها الأعظم والمؤكد، ألا وهو شكسبير . ويفترض تصوير علاقات القوى قدرة القطبين المضادين للقوة الفرنسية على الاعتماد على بعضهما البعض ، وقد استفاد الإنجليز بطريقة تماثلية من إعادة تقييم الرومانسيين الألمان لشكسبير للاعتراف به في المقابل كثروتهم الأدبية القومية الكبرى .

ويسعى - أيضاً - هيردر إلى شرح سبب ظهور أدب معترف به عالمياً في ألمانيا : وبالنسبة له كل أمة - شأنها شأن الجهاز العضوي الحي - يتعين عليها تنمية "عبقريتها" الخاصة، وألمانيا لم تصل بعد إلى مرحلة النضج ، وباقتراحه العودة إلى اللغات "الشعبية"، ابتكر هيردر أسلوباً جديداً للتراكم الأدبي لم يعلن عنه قبله. وهذه النظرية - بالمعنى الثوري - ستسمح لألمانيا - رغم "تأخرها" - بالدخول في المنافسة الأدبية الدولية ، وبمنح كل بلد وكل شعب مبدأ وجود وكرامة متساويين تقريباً ، باسم "التقاليد الشعبية" التي تشكل أساس ثقافة كل أمة وتطورها التاريخي . ويتحدد "روح" أو حتى "عبقرية" الشعوب كمصدر لكل إبداع فني ؛ أحدث هيردر لفترة طويلة انقلاباً في كل التدرجات الهرمية الأدبية وفي كل الافتراضات التي كان لا يمكن المساس بها حتى ذلك الحين والتي كانت تشكل "الأصالة" الأدبية.

واقترح هيردر تعريفاً جديداً للغة (مرآة الشعب) وللأدب : "اللغة هي الوعاء والمحتوى للأدب" - كما ذكر في مؤلفه "نبذات" Fragments الصادر في ١٧٦٧ - وهو تعريف مناهض للتعريف الأرستقراطي للغة الفرنسية السائدة ، وقد أحدث انقلاباً في مفهوم الشرعية الأدبية وبالتالي في قواعد اللعبة الأدبية الدولية . ويفترض هذا التعريف تحول الشعب نفسه إلى قالب ورحم أدبي مما يسمح بقياس "عظمة" أدب، عن طريق كثرة أو "أصالة" تقاليده الشعبية ، وابتكار هذه الشرعية الأدبية الأخرى (القومية

والشعبية) سيسمح بتراكم نوع آخر من الموارد غير المعروفة حتى ذلك الحين فى العالم الأدبى، ربطت بصورة أكبر بين الأدب والسياسة: فكل الأمم "الصفيرة" فى أوروبا أو فى أى مكان آخر سوف يكون لها الحق فى المطالبة بوجود مستقل ترتبط فيه السياسة بالأدب وذلك انطلاقاً من تشریف الشعب لها .

أثر هيردر

فى ألمانيا كان دور هيردر محورياً، وتأثر الكتاب الرومانسيون تأثراً بالغاً بأفكاره ، واستفادوا من فلسفته التاريخية واهتمامه بفترة العصور الوسطى وبالشرق وباللغة ودراسته للأدب المقارن ومفهومه للشعر كأعظم وسيلة "للتعليم" القومى . وكان كل من هولدرلين Hölderlin ، وجان بول Jean Paul ، ونوفاليس Novalis ، والأخوة شليجيل les frères Schlegel ، وشيلينج Schelling ، وهيجل Hegel ، وشليرمخر Schleiermacher ، ومبولت Humboldt من أكبر قراء هيردر ، وكان هيردر أول من تكلم عن مفهوم "الرومانسية"، بمعناه "الحديث"، المقابل لمفهوم "الكلاسيكية" أو "القدم": ومن هنا تأسست مطالبة الألمان بالحدثة فى مواجهة الهيمنة الثقافية الفرنسية . فمع موسار Möser و هيردر بدأ فى ألمانيا توجيه اللوم للفرنسيين بسبب "سطحياتهم وتفاهتهم وفسقهم فى الوقت الذى طالبت فيه ألمانيا بالقوة والنزاهة والأمانة"^(٨٣).

وبالنسبة لباقي ألمانيا يجدر الحديث عن العمل الناتج عن نوع من "أثر هيردر" حيث يتعلق الأمر بآثار عملية لتطبيق بعض الأفكار الأساسية لهيردر أكثر من تشكيل نظرى وسياسى بحث لفكره ، فـ "أفكار حول فلسفة تاريخ الإنسانية" (١٧٨٤ - ١٧٩١) - الذى يعد بلا شك أشهر أعمال هيردر - لاقى منذ ظهوره نجاحاً عظيماً فى المجر حيث قرئ باللغة الألمانية^(٨٤) . وكلنا يعلم أن الفصل المخصص للسلاف فى هذا المؤلف كان له أثر عظيم حيث تم اعتبار هيردر "رائد الإنسانية الكرواتية" و "الأول فى مجال حماية السلاف والثناء عليهم"^(٨٥) . وكان أكبر حافز كرره دائماً النمساويون والرومانيون والبولنديون والتشيك والصرب والكروات يتمثل فى حق الكتابة باللغة الأم وضرورتها، وعرف هيردر فى روسيا عبر ترجمة كينييه Quinet لأعماله إلى اللغة الفرنسية ، وفى الأرجنتين كان تأثيره السياسى عظيماً خلال أواخر القرن التاسع عشر ، وفى الولايات المتحدة شكلت مجموعة الموضوعات "أدب وأمة وإنسانية" من خلال

نصوص جورج بانكروفت Georges Bancroft - أحد تلاميذ جوتنجن Göttingen الأمريكيين الذين واصلوا التعليم على يد تلاميذ هيردر - المذهب الأكبر للهيردارية الأمريكية . ويقول بانكروفت ^(٨٦): "أدب أمة هو أدب قومي" ويضيف: "تحمل كل أمة في ذاتها درجة كمال لا تقبل المقارنة" ^(٨٧).

وأسس نظام الفكر الذي طوره هيردر نوعاً من الترادف بين اللغة والأمة ، ولذلك ارتبطت المطالب القومية التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر في كل أوروبا بالمطالب اللغوية ، فاللغات القومية الجديدة التي عقد العزم على فرضها كانت قد اختفت تقريباً من حيز الاستخدام خلال فترة السيادة السياسية مثل : اللغة المجرية ، والتشيكية والبلغارية ، واليونانية، إلخ . ، أو أصبح وجودها قاصراً على شكل شفهي كلهجة إقليمية أو كلغة ريفية - مثل : السلوفانية ، والرومانية ، والنرويجية ، والسلوفاكية ، والأوكرانية ، واللوانية ، والفينية إلخ ^(٨٨). وفي الوقت الذي تم فيه تأكيد الثقافة الوطنية وتم إعادة تقييم اللغة - التي تعد أداة للتحرر وللنوعية القومية - ظهر النحويون والمعجميون واللغويون الذين نظموا قواعد النحوية وكتابتها وتعليمها . ويفسر الدور الرئيسي الذي قام به في كل العصور الكتاب وبصورة أكبر المفكرون في بناء القوميات بصورة جزئية، خضوع الإنتاج الفكري للمعايير القومية ^(٨٩) .

واستخدمت دواوين شعر هيردر نفسه ومجموعاته القصصية الشعبية - التي نشرت قبل الأقصوصات الشهيرة للأخوة جريم - كنموذج لمجموعات الأقصوصات والأساطير الشعبية التي ظهرت بعد ذلك في كل أوروبا . فقد نشر التشيكي فرنيتشك سيلاكوفسكي Fantisek Celakovsky في الفترة ما بين ١٨٢٢ و ١٨٢٧ ثلاثة مجلدات من الأناشيد الشعبية السلافية ثم كتاب يضم ١٥ ألف من الأمثال الشعبية والأقوال الماثورة السلافية، كما نشر السلوفاني ستانكو فراز Stanko Vraz قصائده الإيليرية ^(*)، كما جمع فوك كرادزيتش Vuk Karadzic بعد مراسلاته مع جاكوب جريم Jacob Grimm أناشيد شعبية صربية ، والمعروف أن الشاب إبسن شارك هو نفسه في النرويج - بعد ذلك بوقت - في حركة النهضة القومية ، وانتقل بين الفلاحين لدراسة مظاهر "الروح" النرويجية .

(*) خاصة بمنطقة إيليريا : وهي منطقة جبلية في البلقان ، قرية من البحر الأدرياتيكي .

وإيجازاً فإن هذا "الابتكار" للغات والآداب التي يطلق عليها "شعبية" والذي توالى في أوروبا كلها (وحتى خارجها)، هو النتيجة التعادلية لحركة وضع القواعد النحوية التي ظهرت في القرنين السادس والسابع عشر ، وسمحت للأمم الأوروبية الأخذه في الظهور بابتكار أدوات جديدة لمحاربة السيطرة - التي وصفت بالكامل - للغة اللاتينية . إن الانقلاب الذي أحدثته نظريات أو أثر هيردر في جمهورية الآداب لا يمكن فهمه إلا عن طريق تاريخ هذا العالم الذي نقدمه هنا في خطوط عريضة، أى بمنطق تكوين الحيز الأدبي الدولي . ولأن دخول الحيز الأدبي يعنى الدخول فى المنافسة ولأن الحيز الأدبي لا يتشكل ولا يتحدد إلا عن طريق المنافسات التي تظهر فيه، يتعين وصف المفاهيم النظرية والثورات وفهمها داخل النظام الفلسفى أو الأدبي، بوصفها أدوات فى الصراع بهدف الحصول على الشرعية الأدبية ، وخلال هذه الفترة، فإن هذه الأقطار الأوروبية التي تسعى للحصول على استقلالها السياسى هي التي بدأت فى عملية "تأميم" لغوى وأدبي .

وتشكل فترة التحرر من الاستعمار، التي بدأت تقريباً فى أعقاب الحرب العالمية الثانية - والتي لم تنته بعد- المرحلة الثالثة الكبرى فى تشكيل الحيز الأدبي الدولي . ومن هذا المنظور فهي تعد التكملة والامتداد لثورة هيردر: فقد خضعت الأمم الجديدة المستقلة لنفس الآليات السياسية - الثقافية ، وصاغت هي الأخرى مطالب لغوية وثقافية وأدبية . وتتمثل نتائج التخلص من الاستعمار فى العالم الأدبي فى استمرار الثورات القومية والأدبية فى أوروبا فى القرن التاسع عشر ، ومن خلال مختلف المظاهر السياسية لمفهوم "شعب"، قدمت الشرعية الشعبية لهؤلاء القادمين الجدد طريقاً للنجاة على المستويين اللغوى والأدبي .

وكما حدث فى القرن التاسع عشر فى أوروبا، سمح إعادة تجميع الحكايات والأساطير الشعبية بتحويل إنتاج شفهي إلى أدب (مكتوب) ، وأثارت العمليات الفولكلورية الأولى فى كل أوروبا حركة لجمع القصص الشعبية ، وبعد فترة حل علم العادات محل هذه العمليات الفولكلورية التي ارتبطت بالعقيدة الكلاسيكية فى "روح" الشعب و "عبقريته" . وعلم العادات هو علم استعماري تم استخدامه لصالح خلق نوعية ثقافية جديدة تسمح - بصفة خاصة - بتخليد العقيدة فى "أصل" شعبي ريفي ، وكذلك باستكمال عمليات جمع تراث شفهي وحصره وإعلانه كتراث نوعي وقومي . وفى عهود

وسياقات تاريخية مختلفة، هناك تفسيران لنفس العقيدة فى هوية ونوعية شعبية وأصيلة . ووفقاً لنفس منطق تراكم ثروة أدبية وفكرية ناقصة شرع الكتاب فى الدول التى حصلت على استقلالها فى المغرب وأمريكا اللاتينية وأفريقيا السوداء فى نفس هذه العملية ولكن هذه المرة باتباع نموذج علم العادات .

وظهرت المشكلة اللغوية بطريقة مماثلة تقريباً: فكما حدث فى العديد من البلدان الأوروبية فى القرن التاسع عشر، غالباً ما كانت الدول التى حصلت على استقلالها مزودة بلغات ليس لها وجود أدبى حقيقى وتتسم بصفة خاصة بتقاليد شفوية عريقة . واعتمد الخيار القومى والأدبى الذى واجهه مثقفو هذه البلاد - استخدام لغة المستعمر أو تشكيل تراث لغوى وأدبى خاص - بصورة بديهية على ثراء هذه اللغات وأدبيتها وكذلك على مستوى التقدم الاقتصادى .

ولاحظ دانيال باجيونى Daniel Baggioni أن مشكلات محو الأمية التى ظهرت فى نهاية القرن الماضى فى جنوب أوروبا والبلقان بالنسبة للدول-الأمم الصغيرة، مثل: بولندا ، ورومانيا ، وبلغاريا ، ويوغوسلافيا ، وألبانيا وحتى اليونان، كانت حصيلة لمجموعة من المعوقات الناجمة عن اقتصاد يقوم فى غالبه على الزراعة ويتسم بالتخلف وأمية على نطاق واسع ووحدة وطنية هشة وحديثة ومستوى تكنولوجى ضعيف وصفوة محدودة ومستقطبة نحو الإنتاج الفكرى الأجنبى^(٩٠)، تظهر الآن وينفس الأسلوب فى الدول الآسيوية أو الأفريقية الشابة.

ولكن إحدى خواص الوضع فى فترة ما بعد الاستعمار يرجع إلى آثار فرض اللغات الأوروبية بطريقة منهجية وموضوعية على الأراضى المحتلة ، ويتسم الوضع - أيضاً - بتعقيد أشكال التبعية وبالتالي بتعقيد الاستراتيجيات اللازمة للتخلص منها . ولكى يؤخذ بهذا الشكل، يفترض الحيز الأدبى القومى فى الواقع حصول الأمة على استقلال سياسى حقيقى... ولكن الدول الحديثة هى أيضاً الدول الأكثر تبعية على الصعيدين السياسى والاقتصادى... ولما كان الحيز الأدبى تابعاً نسبياً للهيكل السياسية فإن التبعية الأدبية الدولية تعد بصورة جزئية نتاج هياكل السيطرة السياسية الدولية ؛ ولذا يتعين على الكتاب الذين اكتسبوا مواقع جديدة فى عالم ما بعد الاستعمار الصراع ليس فقط - مثل كتاب الأحياء الأدبية الثرية - ضد السطوة السياسية القومية ولكن أيضاً ضد السطوة الدولية التى يمكن أن تكون سياسية وأدبية فى آن واحد .

إن القوى السياسية الدولية التي تمارس اليوم على الأحياء الأدبية الفقيرة تأخذ أشكالاً تلميحية: فالأمر يتعلق بصفة خاصة بفرض لغوى [شديد القوة] وسيطرة اقتصادية (على سبيل المثال وضع اليد على نظام النشر)، وهذا هو السبب فى إمكانية خلود السيطرة الثقافية واللغوية والأدبية وبالطبع السياسية على الرغم من إعلان الاستقلال الوطنى . ومن هنا يمكننا الجزم بأن علاقات القوى الأدبية ترتبط جزئياً بعلاقات القوى السياسية .

الهوامش

(1) En France, c'est l'Etat qui impose, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, l'emploi exclusif de la langue française. Cf. Michel de Certeau, Dominique Julia, Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : L'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, 1975.

(2) Cf. le texte de Samuel Beckett "Dante... Bruno. Vico... Joyce" dans *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929) : recueil collectif d'études sur *Work in Progress*, imaginé par Joyce en réponse aux violentes critiques anglo-saxonnes de l'Œuvre en cours qui paraissait alors en français dans diverses revues sous ce titre générique. Voir *infra*, p. 445-447.

(3) B. Anderson, *op. cit.*, p. 77 - 91. Le sociolinguiste D. Baggioni désigne le même phénomène sous le nom de "première révolution écolinguistique d'Europe occidentale". D. Baggioni, *Langues et Nations en Europe*, *op. cit.*, p. 73-94.

(4) Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

(5) Marc Fumaroli, "Le génie de la langue française" : *Les Lieux de mémoire*, Nora (éd.), III, *Les France*, t. 3. *De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992. p. 914.

(6) *Ibid.*, p. 915.

(7) L'humanisme est aussi un retour aux autres langues de l'Antiquité : le grec et l'hébreu. C'est à partir de là qu'on peut corriger le "mauvais" latin médiéval et se dire plus proche des Anciens que des clercs. Lire le grec permet de relire enfin la Bible par-dessus la Vulgate.

(8) Le mot, anachronique, est utilisé ici pour subsumer sous un même terme le champ universitaire et littéraire.

(9) F. Braudel, *Le Modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989. p. 42-47.

(10) *Ibid.*, p. 45.

(11) *Ibid.*, p. 46.

(12) Cf. Françoise Waquet, *Le Modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres. 1660 - 1750*. Rome, Ecole française de Rome, 1989.

(13) Luther n'est pas le premier à traduire la Bible. En même temps que lui ou juste avant, d'autres l'ont traduite (quelquefois partiellement) pour réformer l'Eglise de l'intérieur.

(14) D. Baggioni, *op. cit.*, p. 109.

(15) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 917.

(16) *Ibid.*, p. 921.

(17) Cf. Robert-Henri Bautier, *Chartes, sceaux et chancelleries. Etudes de diplomatique et de sigillographie médiévales*, Genève, Droz, et Paris, Champion, coll. "Mémoires et documents de l'Ecole des chartes", 1990.

(18) Joachim du Bellay, *Deffence et Illustration de la langue francoyse*, Henri Chamard (éd. crit.), Paris, Librairie Marcel Didier, 1970, p. 108 - 109.

(19) Cf. Joseph Jurt, "Autonomie ou hétéronomie : Le champ littéraire en France et en Allemagne", *Regards sociologiques*, n° 4, 1992, p. 12.

(20) Cf. Reinhard Krüger, "Der Kampf der literarischen Moderne in Frankreich (1548 - 1554) (Le combat des modernes en littérature)", *Nation und Literatur im Europa der frühen Neuzeit*, Klaus Garber (ed.), Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 344 - 381.

(21) Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, p. 300 sq.

(22) J. du Bellay, *op. cit.*, p. 76 - 77 et 88.

(23) *Ibid.*, p. 45.

(24) *Ibid.*, p. 47. Je souligne.

(25) Métaphore qu'on retrouvera presque dans les mêmes termes chez les romantiques allemands au moment de la mise en œuvre de leur "programme de traduction" et dans le manifeste "anthropophage" des modernistes brésiliens des années 1920. Cf. Pierre Rivas "Modernisme et primitivisme dans *Macounaïma*", Mario de Andrade, *Macounaïma*, édition critique P. Rivas (éd.), Paris, Stock-Unesco, coll. "Littératures latino-américaines du XXe siècle", 1996. L'ethnologue Roger Bastide a comparé l'entreprise de la Pléiade à celle de l'anthropophagie moderniste brésilienne : *Macounaïma visto por um francês*, *Revista do Arquivo Municipal*, n° 106, São Paulo, janvier 1946.

(26) J. du Bellay, *op. cit.*, p. 42. Je souligne.

(27) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 929.

(28) François Lopez, "Le retard de l'Espagne. La fin du siècle d'or", *Histoire de la littérature espagnole*, t. 2, *XVIIIe siècle-XIXe siècle-XXe siècle*, Jean Canavaggio (éd.), Paris, Fayard, 1994, p. 14.

(29) Voir *infra*, p. 445 - 447.

- (30) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 925.
- (31) D. Baggioni distingue "grammatisation" et "grammaticalisation" et retient la définition de la "grammatisation" donnée par S. Auroux : processus qui conduit à décrire et à outiller une langue sur la base de deux technologies : la grammaire et le dictionnaire. *op. cit.*, p.93.
- (32) *Ibid.*, p. 62 - 65 .
- (33) Cf. Jean-Pierre Chauveau, *Poésie française du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 .p. 13 .Voir aussi Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français*, Paris, Ramsay, 1988.
- (34) Le premier sens de "classique" est, il faut le rappeler "qui mérite d'être imité."
- (35) Cf. R. Anthony Lodge, *Le Français. Histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard, 1997 .p. 205 - 247 .
- (36) Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996 .p. 152-155 . Voir aussi Georges Snyders, *La Pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1965 .chap. III, "Le rôle de l'Antiquité : le monde latin comme clôture" .p. 67-83.
- (37) Emile Durkheim, préface de M. Halbwachs, Paris, 1938 .rééd. PUF, 1990. p. 287.
- (38) *Ibid.*, p. 306 - 307.
- (39) Cité par M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 961.
- (40) M. Le Grand, *Discours*, précédant René Bary, *Rhétorique française*, Paris, 1653 .cité par M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 960 - 961 .
- (41) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 941.
- (42) Racan, *Vie de Monsieur de Malherbe*, Paris, Gallimard, coll. "Le Promeneur" :1991 .p. 42 - 43 .
- (43) R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 232.
- (44) Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française* (1647) .J. Streicher (éd. crit.), Genève, Slatkine Reprints, 1970 .II, p. 3.
- (45) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 943.
- (46) R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 228 .
- (47) W. von Wartburg, *Evolution et Structure de la langue française*, Berne, Franke, 1962.
- (48) P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982 .notamment p. 47 - 49 : Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, "Le nom d'écrivain" Paris, Editions de Minuit, 1985 .p. 270 sq.

(49) R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1951.

(50) Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, (13 vol.), Paris, Colin, 1966 .t. III, p. 4.

(51) R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 213.

(52) D. Baggioni définit "Les procès de standardisation des langues communes au cours des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles "par la conjonction 1) d'un "équipement épilinguistique :orthographe, grammaires, dictionnaires... :2) d'une instrumentalisation de la langue par la théorie (logiques, rhétoriques, poétiques) et la pratique (textes de référence, corpus littéraire de prestige) :3) d'institutions et d'instruments de diffusion et de contrôle linguistique (écoles, académies...). *op. cit.*, p. 125.

(53) *Ibid.*, p. 187.

(54) R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 230.

(55) Voiture, *Poésies*, H. Lafay (éd. crit.), Paris, Société des textes français modernes, 1971.

(56) Cf. G. Doncieux, *Un jésuite homme de lettres au XVII^e siècle. Le père Bouhours*, Paris, Hachette, 1886.

(57) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 959.

(58) François Charpentier, *Défense de la langue française...*, Paris, 1676 .M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 955.

(59) Cf. Bernard Magné, *La Crise de la littérature française sous Louis XIV. Humanisme et rationalisme*, Lille, 1976 .2 vol.

(60) Pour une critique de la vision traditionnelle de la querelle, cf. J.-M Goulemot, *Le règne de l'Histoire. Discours historiques et révolutions, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1996 .p. 164 - 172.

(61) Cf. J. Jurt, "Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus. Historische Bedingungen des deutsch-französischen Kulturaustausches", *Le Français aujourd'hui :une langue à comprendre*, Gilles Diesterweg, Franz-Joseph Meissner, Janos Riesz, Ulf Wielandt (éds.), Francfort, Diesterweg, 1992 .p. 230- 241.

(62) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 964.

(63) Cf. notamment Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

(64) M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 965.

(65) Et aujourd'hui encore, toute une part de l'historiographie littéraire du classicisme est l'héritière directe (ou la victime ?) de cette représentation partielle et partielle. Cf. J.-M Goulemot, *Le Règne de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 164.

- (66) Frédéric II de Prusse, *op. cit.*
- (67) On sait que Frédéric II de Prusse avait entretenu une correspondance avec Voltaire avant d'accéder au trône et que Voltaire vécut à Berlin auprès de lui entre 1750 et 1753 .C'est précisément pendant cette période que l'écrivain français écrivit et publia son *Siècle de Louis XIV*.
- (68) Frédéric II de Prusse, *op. cit.*, p. 81 - 82.
- (69) Rivarol, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Obsidiane, 1991 .p. 9 .Je souligne.
- (70) *Ibid.*, p. 34 .
- (71) *Ibid.*, p. 39.
- (72) *Ibid.*, p. 37.
- (73) Louis Réau, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1938 .rééd. Albin Michel, 1971 .p. 291.
- (74) Cf. D. Baggioni, *op. cit.*, p. 153.
- (75) *Ibid.*, p. 154 .
- (76) Stefan Collini, *Public Moralists, Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850 - 1930*.Oxford, Clarendon Press, 1991.
- (77) Et ceci est capital pour comprendre l'exception anglaise,
- (78) Cf. L. Colley, *Britons. Forging the Nation. 1707 - 1837* .*op. cit.*
- (79) S. Collini, *op. cit.*
- (80) *Ibid.*, p. 357.
- (81) *Ibid.*, p. 348 - 351.
- (82) Hagen Schulze note les immenses conséquences culturelles de la passion nationale allemande au XIXe siècle pour l'histoire du Moyen-Age, et en particulier la promotion dans l'architecture du style néo-gothique dont les Allemands étaient convaincus que c'était le seul style proprement allemand auquel il fallait "revenir" .*Etat et Nation dans l'Histoire de l'Europe*, Paris, Editions du Seuil, 1996 .p.198 - 199 (trad. par D. A. Canal).
- (83) J. Jurt, *loc. cit.*, p. 21.
- (84) Pierre Pénisson, *Johanne Gottfried Herder. La Raison dans les peuples*, Paris, Editions du Cerf, 1992 .p. 200.
- (85) *Ibid.*, p. 201.

(86) L'usage de cette expression démontre qu'il ne s'agissait pas encore d'une tautologie mais bien d'une idée neuve.

(87) Cité par P. Pénisson, *Ibid.*, p. 204 - 205 .Je traduis.

(88) Cf. E. Hobsbawm, *op. cit.*, p.73 *sq.*; voir aussi B. Anderson, *L'Imaginaire national*, *op. cit.*, p.82-85 :et William M. Johnston, *L'Esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale 1848 - 1938* .Paris, PUF, 1985 .p. 313 - 322 et 402 - 411 .

(89) Benedict Anderson a démontré dans *L'Imaginaire national* que Le rôle des ' lexicographes, grammairiens, philosophes et hommes de lettres... était central dans la formation des nationalismes européens du XIXe siècle .'(B. Anderson, *op. cit.*, p. 69).

(90) D. Baggioni, *op. cit.*, p. 298 .

الفصل الثالث

"الحيز الأدبي العالمي"

"هناك شيء لا يمكن أن نقول إن طوله متر أو إن طوله ليس متراً، وهذا هو المتر المعياري لباريس ، وبالطبع فهذا لا يعنى أن نعزو إليه صفة غير عادية، ولكن أن نشير إلى دوره الخاص في لعبة اللغة التي تتكون من القياس عن طريق المتر."

لودفيج فيتجنشتين

تحقيقات فلسفية

نحن سكان الضواحي، نحن سكان ريفس التاريخ، نحن اللاتينيون الأمريكيون، نحن الندماء غير المدعوين . فقد مررنا من المدخل الجانبي للفرب، ونحن الدخلاء الذين واصلوا عرض "الحداثة" في الوقت الذي توشك فيه الأضواء على الانطفاء . فنحن متأخرون في كل المجالات، فقد ولدنا في وقت متأخر من التاريخ، ونحن لا نملك أي ماضٍ، وإذا كان لدينا ماضٍ فقد بصقنا على رفاقنا."

أوكتابيو باث

متاهة الوحدة

يعد الهيكل الهرمي الذي ينظم العالم الأدبي نتاجاً مباشراً لتاريخ الأدب كما تحدثنا عنه هنا ، ولكنه يعد أيضاً صانع هذا التاريخ.. فالأمور تسير بالفعل كما لو كان التاريخ يتجسد ويتشكل داخل هيكل العالم الأدبي الذي

تحول هو نفسه إلى المحرك الحقيقي للتاريخ ؛ فتكتسب أحداث العالم الأدبي معنى فى هذا الهيكل الذى ينتجها ويشكلها ، ومن ثم فإن هذا التاريخ هو الذى "يبتكر" الأدب كرهان وكمورد وكمقيدة .

وفى الجمهورية العالمية للآداب نجد أكثر الأحياء ثراءً هى أكثرها قدماً، أى التى دخلت أولاً فى المنافسة الأدبية وقدمت "كلاسيكيات" قومية تعد فى الوقت ذاته "كلاسيكيات عالمية" . ولذا لا يتعين النظر إلى الخريطة الأدبية التى رسمت فى أوروبا اعتباراً من القرن السادس عشر كنتاج لامتداد تدريجى للعقيدة أو الفكرة الأدبية (وذلك وفقاً للصورة الموحدة لانتشار عمل أدبى أو ثرائه أو "إشعاعه") . فهذه الخريطة هى رسم "للهيكل غير المتساوى" - على حد تعبير فرناند بروديل - للحيز الأدبى، أى للتوزيع الظالم للموارد الأدبية بين الأحياء الأدبية القومية ، وبقياس بعضها بالنسبة لبعض صنعتت تدريجياً تدرجات هرمية وعلاقات تبعية تطورت مع الوقت ولكنها رسمت تصوراً دائماً ، ولهذا نستطيع الفصل بأن للماضى كلمته، فينتج عدم تساوى العالم عن حقائق هيكلية تأخذ - كما يلاحظ بروديل - وقتاً طويلاً للظهور وكذلك للاختفاء ، فبالنسبة لأى اقتصاد ، أو أى مجتمع ، أو أى حضارة ، أو حتى أى مجموعة سياسية يعد ماض من التبعية حقيقة يصعب التملص منها^(١) . ويوم هذا البنيان بالرغم من التحولات الظاهرية ولاسيما السياسية ، ومن ثم يعد العالم الأدبى حيزاً موحداً نسبياً ينتظم وفقاً للتناقض بين الأحياء الأدبية القومية الكبرى والقديمة أيضاً أى أكثرها ثراءً وبين الأحياء الأدبية التى ظهرت مؤخراً وأقلها ثراءً ، وهنرى جيمس الذى اختار الجنسية الإنجليزية كما لو كان الأمر يتعلق "بالنجاة" الأدبية، والذى جعل من التباعد بين العوالم الأدبية الأمريكية والأوربية موضوعاً لجزء كبير من أعماله، وأثبت من خلال ممارسته الأدبية الفقر الأدبى الأمريكى الشديد فى نهاية القرن التاسع عشر، استطاع أن يكتب بكل وضوح : "لا يمكن لزهرة الأدب أن تتفتح إلا على تربة عضوية سميكة [...]" ، فهناك حاجة ماسة لتاريخ طويل لإنتاج القليل من الأدب.

ولكن الأمر لا يتعلق بتناقض مزيج بسيط بين الأحياء الأدبية المسيطرة وتلك المسيطر عليها . فالأجدر الحديث عن المجموعة الاتصالية : فالتناقضات والمنافسات التى تعد أشكالاً للسيطرة المتنوعة تمنع رسم تدرج هرمى خطى ، فكل الواقعين تحت سيطرة أدبية ليسوا بالضرورة فى موقف متشابه . فاشتراكهم فى حالة

من التبعية النوعية لا يتضمن بالضرورة إمكانية تصنيفهم وفقاً لنفس الفئة. ففي داخل مجموعة الآداب الأكثر ثراءً - على سبيل المثال - أى داخل الأحياء الأوربية التى دخلت مبكراً فى المنافسة عبر الوطنية، يتعين وصف الآداب الواقعة فى نفسها تحت السيطرة ، وهو ما ينطبق بصفة خاصة على المناطق التى خضعت لفترات طويلة للسيطرة الاستعمارية، كدول وسط أوروبا و أوروبا الشرقية أو بصفة أعم الدول الواقعة تحت نير الاستعمار كأيرلندا ، ويتعين - أيضاً - إضافة كل الدول الخاضعة لسيادة أدبية إلى هذه المجموعة ^(٢) ، وذلك من خلال اللغة والثقافة كما هو الحال بالنسبة لبليجيا ، وسويسرا الروماندية ، وسويسرا الألمانية ، والنمسا، إلخ ، وتعد هذه الأحياء الأوربية التى تقع تحت سيطرة الأصل فى اندلاع ثورات أدبية كبيرة فقد نجحت فى جمع ممتلكات أدبية وقت المطالبات القومية وهى الوريثة من خلال اللغة والتقاليد القومية لأهم التراثات الأدبية العالمية؛ ومن هذا المنطلق فهى تمتلك موارد نوعية لإحداث الانقلابات المعترف بها فى المراكز مع رد النظام الأدبى القائم والقوانين الهرمية للعبة ، وهو - كما سنوضح - ما يسمح بفهم "المعجزة الأيرلندية" : فبين عامى ١٨٩٠ و ١٩٣٠ وقعت فى إحدى البلدان الواقعة تحت نير الاستعمار والفقيرة أدبياً واحدة من أكبر الثورات الأدبية وظهر ثلاثة أو أربعة من أهم كتاب القرن وبنفس الطريقة، فعلى الرغم من انتماء كافكا إلى الحيز الأدبى التشيكي الآخذ فى الظهور وحبه وولعه الشديد بالمعارك القومية اليهودية، استطاع بوصفه وريثاً - مرفوضاً ومعاداً - لكل الثقافة واللغة الألمانية خلق واحد من أكثر الأعمال غموضاً وتجديداً فى القرن الماضى .

وينفس هذا المنطق يتعين فهم الآداب الأمريكية، فلا تخضع الولايات الأمريكية الجديدة التى ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر للتفسير وفقاً لنموذج هيردر ، فقد تحققت أولى حركات التحرر فى هذه المناطق على يد من يطلق عليهم بنديكت أندرسون "رواد اللغات المهجنة"، أى السكان نوى الأصل الأوروبى الذين ولدوا فى القارة الأمريكية . ويذكر أندرسون : "إن اللغة لم تكن عاملاً يفرقهم عن دولهم المستعمرة [...] فلم تكن اللغة أبداً رهاناً فى هذه الصراعات الأولى للتحرر الوطنى" ^(٣) ، ولم تكن "حركات تحرر المستوطنين" ^(٤) - وفقاً لتعبير مارك فيرو Marc Ferro - التى وقعت بين عامى ١٧٦٠ و ١٨٢٠ فى الولايات المتحدة وفى المستعمرات الأسبانية وفى البرازيل نتيجة لثورة هيردر . على العكس من ذلك عادة ما تم تحليل هذه الحركات بوصفها نتيجة لانتشار حركة التنوير فى فرنسا ^(٥) . واستندت هذه

المطالبات الاستقلالية إلى نقد "الأنظمة القديمة" الإمبريالية وجهلت كل شيء عن العقيدة الشعبية لهيردر التي تقوم على الأمة والشعب واللغة . وأظهر الكاتب الفنزويلي أرتورو أوزلر بياترى Arturo Usiar Pietri ، عند تحليله للخصائص النوعية للتاريخ اللاتيني الأمريكي تفرد أمريكا بالنسبة لباقي البلدان المستعمرة ، ففي رأيه "أن وضعنا مختلف وفريد ولاسيما لما شهدته قارتنا الأمريكية بداية وعن طريق الروابط الثقافية الأكثر حساسية وهي اللغة والدين من اندماج مع الثقافة الغربية التي لم تشهدها عصور التوسع الأوربي الأخرى... وتعد أمريكا اللاتينية جزءاً حياً وخلقاً لهذا الكل المفعم بالخصائص التي يمثلها الغرب؛ ولماذا لا نسميه الغرب الأقصى بما أنه يمتلك علامات مميزة لم تولدها أي إمبراطورية حديثة؟"^(٦) فالأدبان الشمالي-الأمريكي ، والأمريكي-اللاتيني هما الوريثان المباشرين للذان طالبا من خلال المستوطنين بالاستقلال عن الدول الأوربية التي ينحدرون عنها . ولذا استطاعا في نفس الوقت الارتكاز على التراث الأدبي الإسباني ، أو البرتغالي ، أو الإنجليزي وأحدثا ثورات وانقلابات أدبية ولغوية غير مسبوقة ، وتمثل أعمال كل من: فوكنر ، وجارثيا ماركث García Márquez ، وجيماريس روزا Guimarães Rosa نماذج لها . وقد استولى كتاب هذه البلدان - كنوع من الاستمرارية التراثية على الثروات الأدبية واللغوية للدول الأوربية التي طالبوا بإرثها، وكتب أوكتابيو باث بوضوح : "كلاسيكياتي هي كلاسيكيات لغتي ، وأشعر أنني سليل لوب دي بيجا Lope de Vega وكيبينو Quevedo شأنى في ذلك شأن أى كاتب إسباني [...] ولكن دون أن أكون إسبانياً . وأعتقد أن هذا الكلام ينطبق على غالبية الكتاب الإسبان-الأمريكيين وكذلك على كتاب الولايات المتحدة ، والبرازيل ، وكندا الناطقة بالفرنسية إزاء التقاليد : الإنجليزية ، والبرتغالية ، والفرنسية."^(٧)

دروب الحرية

تنشأ الأحياء الأدبية القومية - كما رأينا - في ارتباط وثيق مع الحيز السياسى للأمة التي تسهم بالتالى في تأسيسها... ومع ذلك ففي أكثر الأحياء ثراءً يسمح قدم رأس المال - الذى يفترض سموه ونفوذه وحجمه وإقراره الدولى - بالاستقلال الذاتى التدريجى لمجمل الحيز . فالحقول الأدبية الأكثر قدماً هي في ذات الوقت الأكثر استقلالية، أى الأكثر تكريساً للأدب فقط بالأدب وللأدب... ، وتمنحها مواردها الأدبية

نفسها الوسيلة لوضع تاريخ نوعى ومنطق خاص لا يتصلان بالسياسة ويعملان ضد الأمة ومصالحها السياسية أو السياسية القومية البحتة . ويعيد الحيز الأدبى من طريق مصطلحاته النوعية - سواء كانت جمالية ، أو شكلية ، أو سردية ، أو شعرية - ترجمة الرهانات السياسية والقومية ؛ فيقوم فى ذات الحركة بتأكيد هذه الرهانات ونفيها . ولا ينفصل المنطق الأدبى عن الفروض السياسية ولكنه يختص بألعاب ورهانات خاصة تسمح له - إذا دعت الحاجة - بنفى تبعيته ، وتسمح هذه العملية للأدب بابتكار إشكالياته والوقوف ضد الأمة والقومية ليتحول بهذه الطريقة إلى عالم نوعى لا توجد فيه الإشكاليات الخارجية - سواء كانت تاريخية ، أو سياسية ، أو قومية - إلا بصورة منشقة ومحولة يتم التعبير عنها بألفاظ وأدوات أدبية : ففى أكثر الأماكن استقلالاً ينشأ الأدب لمناهضة الخضوع السياسى أو القومى أو التحول إلى أداة لخدمتهما . ففى هذه الأماكن تسن قوانين الأدب المستقلة ويتم عملية التشييد غير العادية والقاسية لما يجب أن يطلق عليه الحيز الدولى المستقل للأدب .

وعلى النقيض من ذلك فهذه العملية التاريخية الطويلة، التى يتم خلالها الحصول على الاستقلال وتكوين رأس المال الأدبى ^(٨) تطمس الأصل "السياسى" للأدب ؛ فهذه العملية قادرة على إخفاء العلاقة التاريخية القوية التى تربط بين الأدب والأمة فى زمن النشأة الوطنية مما يعطى انطباعاً بوجود أدب خالص متحرر من التاريخ ، فهذا هو الوقت الذى يسمح للأدب بالتححرر من الزمن ، وباعتبار نفسه نوعاً من الممارسة لاتخضع للتاريخ . ولكن حتى هذه اللحظة - وفى الأوساط الأكثر "تحرراً"، يتم النظر إلى الأدب كأكثر الفنون المحافظة أى أكثرها خضوعاً للتقاليد والمعايير الأكثر تقليدية للتمثيل - وهى المعايير التى تحرر منها الرسامون والمثالثون ولاسيما خلال الثورة التجريدية - ويرجع ذلك إلى القوة الكبيرة ^(٩) للعلاقة مع الأمة السياسية التى يتم إنكارها بالشكل التلميحى للغة.

ومن ثم يصبح الاستقلال النسبى أحد المبادئ المنظمة للحيز الأدبى العالمى . ويسمح للأراضى الأكثر استقلالاً للعالم الأدبى بالإعلان عن قوانينها الخاصة وبوضع المعايير والمبادئ النوعية لتدرجاتها الهرمية الداخلية وإصدار أحكام وتقويمات باسم استقلالها نفسه ؛ وذلك لمكافحة الانقسامات السياسية أو القومية . وتعد الضرورة القطعية للاستقلال المعارضة المعلنة لمبدأ القومية الأدبية أى الصراع ضد التدخل

السياسى فى العالم الأدبى ، ويضمن الطابع الدولى لهيكل الأقطار الأكثر أدبية استقلالها .

وفى فرنسا بصفة خاصة نجد حجم رأس المال المتراكم كبيراً للغاية، كما أن السيطرة الأدبية التى يمارسها هذا البلد على كل أوربا منذ القرن الثامن عشر لا يتم الاعتراض عليها حتى أصبح الحيز الأدبى الفرنسى هو الأكثر استقلالية، أى الأكثر تحراً إزاء المحافل السياسية القومية ، ويؤدى التحرر الأدبى - بالفعل - إلى ما يمكن أن نطلق عليه نوعاً من "نزاع القومية"، بمعنى إقصاء المبادئ والمحافل الأدبية عن أى اهتمامات بعيدة عن الحيز الأدبى نفسه . وبناءً عليه فإن الحيز الفرنسى الذى تشكل بالفعل بوصفه عالمياً (أى لا قومياً وغير مطابق للتعريفات الخاصة بالخصوصية) سيفرض نفسه كنموذج لا بوصفه فرنسياً ولكن بوصفه مستقلاً أى أدبياً خالصاً؛ أى عالمياً . ويتميز رأس المال الأدبى "الفرنسى" بأنه تراث عالمى أى بناء ، وفى حالة فرنسا فهو مؤسس للأدب العالمى لا للأدب القومى . ويفضل هذه الخاصية المتمثلة فى العالمية أو إمكانية التحول إليها واللاقومية يمكننا التعرف على الأحياء المستقلة (نسبياً). ويعد التراث الأدبى أداة حرية بالنسبة للمطالب القومية . ولكن "لاربو" أحد أعظم متصارعى الحيز الأدبى الفرنسى وواحداً من أهم من أدخلوا الأدب العالمى فى باريس فقد استطاع الإعلان عن مادة الإيمان التأسيسى للعقيدة الأدبية فى المراكز الكبرى : "يعتبر كل كاتب فرنسى كاتباً دولياً، فهو شاعر وكاتب لأوربا كلها وكذلك لجزء من أمريكا [...] ، وكان الاتسام بالقومية فى الكتابة أمراً هاماً فى ظروف خاصة ، ولكن ذلك العهد قد ولى ؛ فالיום هناك دولة أوربا."

وأضحت باريس - كما شهدنا - العاصمة العالمية للأدب فى القرن التاسع عشر بمقتضى نفس حركة التحرر تلك التى أدت فى الوقت نفسه إلى التخليص من الخصوصية . ففرنسا هى أقل الأمم الأدبية قومية؛ ومن هذا المنطلق يتسنى لها ممارسة سيطرة لا نزاع عليها تقريباً على العالم الأدبى وخلق أدب عالمى بإقرار النصوص القادمة من أحياء بعيدة : فيمكنها فى الواقع نزع طابعها القومى الخاص وإضفاء الروح الأدبية على النصوص التى تصل إليها من آفاق بعيدة لإجازتها وإعلان صلاحيتها فى مجمل العالم الأدبى الذى يخضع لسيطرتها. وقد أدى بها انفصالها عن المحافل الوطنية إلى دعم قانون العالمية الأدبية فى العالم الأدبى، والذى يتمثل فى

استقلال المجال الأدبي في مواجهة القانون السياسي للأمم والقوميات وكذلك في مواجهة القوانين المشتركة للأمم . ويسبب "سبق" المجال الأدبي الفرنسي في ظهور هذه الظاهرة فقد أصبح في نفس الوقت نموذجاً وملجأً للكتاب في كل المجالات الأخرى التي تتطلع إلى الاستقلال .

خط جرينتش أو الزمن الأدبي

يفترض توحيد الحيز الأدبي - عن طريق المنافسة - إقامة وحدة قياس للزمن : فيتفق الجميع على الاعتراف بدايةً - وبدون جدال - علامة استدلال مطلقة ومعياري لقياس الذات . وهو موقع يمكن تحديده في الحيز الأدبي ، وهو مركز كل المراكز الذي يتفق المنافسون عن طريق منافستهم ذاتها على اعتباره المركز والنقطة التي يتم منها تقييم الزمن الخاص بالأدب . وهناك - وفقاً لتعبير بيير بورديو Pierre Bourdieu - "زمن" خاص بالأحداث التي يمكن أن "تشكل تاريخاً" في العالم الأدبي، وهذا الزمن خاص بالعالم الأدبي، وهو ليس بالضرورة "متوافقاً" (١٠) مع قياس الزمن التاريخي (أي السياسي) الذي فرض نفسه بوصفه رسمياً وشرعياً. وينشئ الحيز الأدبي واقعاً يمكن عن طريقه قياس كل الأوضاع، ونقطة يمكن بالنسبة لها تحديد كل النقاط الأخرى ، وعلى نسق الخط الوهمي الذي يطلق عليه أيضاً "الهجرة الأصلية" والذي تم اختياره بطريقة تعسفية لتحديد "خطوط الطول" ، وأسهم في التنظيم الحقيقي للعالم ، وسمح بقياس المسافات وتقييم المواقع على سطح الكرة الأرضية، فإن ما يمكن أن نطلق عليه "خط جرينتش الأدبي" يسمح بتقييم المسافة بين كل من ينتمون إلى الحيز الأدبي والمركز . وتقاس أيضاً المسافة الجمالية بطريقة زمنية : فالهجرة الأصلية يشكل الحاضر أي الحداثة في نظام الإبداع الأدبي ، ويمكن أيضاً قياس المسافة بين عمل أو مجموعة أعمال وبين المركز وفقاً لتباعدها الزمني عن القوانين التي تعرف حاضر الأدب في زمن التقييم ذاته . في هذا الموقف سنحكم على عمل بأنه معاصر وبأنه "داخل السباق" (على النقيض من "قديم" - ونلاحظ كثرة الاستعارات الزمنية في لغة النقد) تبعاً لقربه الجمالي من معايير الحداثة، كما سنحكم عليه بأنه "حديث" و "طليعي" أو أكاديمي أي قائم على النماذج "القديمة" التي تنتمي للماضي الأدبي ، أو غير مطابق للمعايير التي تحدد الحاضر في وقت الحكم .

ومما لا شك فيه أن جرتروود شتاين هي التي لخصت مسألة تحديد موقع الحداثة .
فقد ذكرت في كتابها باريس - فرنسا Paris-France أن "باريس وجدت حيث وجد القرن
العشرون" ^(١١) ، فباريس التي تعد مكان الحاضر الأدبي وعاصمة الحداثة تدين جزئياً
بتزامنها مع الحاضر الأدبي لكونها موطن إنتاج الموضة التي تعد أميز أسلوب للحداثة.
وفي كتاب فيكتور هوجو الشهير "باريس مرشداً" Paris Guide الذي نشر عام ١٨٦٧
شدد الكاتب على سلطة مدينة النور ليس فقط في المجالين السياسى والفكرى ولكن
أيضاً في مجالى الذوق والأناقة أى الموضة والحديث . ويقول هوجو : "أتحداكم إن
استطعتم ارتداء قبعة غير القبعة الباريسية ، إن الشريط الذى تربطه هذه السيدة التى
تمر أمامنا هو النموذج . ففى كل بلاد العالم تعد طريقة عقد هذا الشريط قانوناً يعمل
به." ^(١٢) ، وبهذه الطريقة تعمل ما نطلق عليه "حكومة" باريس ، "فباريس - كما نؤكد -
حكومة ، ولكن ليس لهذه الحكومة قضاة أو رجال درك أو عساكر أو سفراء؛ فهذه
الحكومة تمارس عملها بواسطة التسرب أى السلطة المطلقة ، فهى تنزل قطرة بقطرة
على النوع البشرى فتنتحه . وبعيداً عما يكون له الصفة الرسمية للسلطة، فوق ذلك أو
دون ذلك، أعلى من ذلك أو أدنى منه، نجد باريس وقد ساد أسلوبها فى الوجود...
فكتبها ، وصحفها ، ومسرحها ، وصناعاتها ، وفنها ، وعلمها ، وفلسفتها ، وروتينها
الذى يعد جزءاً من علمها وموضتها التى تعد جزءاً من فلسفتها ، وخيرها ، وشرها ،
وحلوها ، ومرها ، كل هذه الأشياء تهز الأمم وتخضعها" ^(١٣) . إن القدرة على الحكم
دون جدال على ما هو "موافق للموضة" وما هو غير موافق لها فى مجال الأزياء وكذلك
فى مجالات أخرى، تعنى السيطرة بطريقة ما على أحد الدروب الرئيسية للنفاذ إلى
الحداثة ، وبهذه الطريقة تتحدث جروتروود شتاين عن الصلة بين الموضة والحداثة
بأسلوبها الذى يتظاهر بالسذاجة والساخر حقاً، فتقول : "عندما كان من الضرورى فى
بداية القرن العشرين البحث عن وجهة جديدة كانت هناك حاجة لفرنسا [...] ، وكان من
الأهمية بمكان أن تقع باريس فى المكان الذى تبتكر فيه الموضات [...] ، ومن ثم كان
طبيعياً أن تكون باريس التى طالما ابتكرت الموضات هى المكان الذى يتوجه إليه الجميع
فى ١٩٠٠ [...] . والغريب هو ارتباط الفن والأدب والموضة ببعضها جزئياً ، فمنذ عامين
ردد الجميع أن فرنسا انتهت وضاعت وأنها كقوة قد هبطت إلى المرتبة الثانية إلخ،
وكنت أقول إننى لا أصدق لأنه منذ سنوات - أى منذ الحرب - لم تكن القبعات بهذا
التنوع وهذه البهجة وهذا الطراز الفرنسى كما هى الآن [...] ، ولا أتصور أنه عندما

يزخر فن بلد ما وأدبها بالنشاط والقوة أن يكون هذا البلد فى حالة تدهور [...] .
فباريس كانت هى المكان الذى يناسب من كان منا يبتكر فن القرن العشرين وأدبه،
وهذا شىء طبيعى".^(١٤) وهكذا توصلت باريس إلى مزج العناصر الهيكلية التى شكلت
على الأقل حتى الستينيات من القرن العشرين ركيزة النظام الزمنى للأدب .

ويمكن الإعلان عن القانون الزمنى للعالم الأدبى بهذه الطريقة : "يعد القدم عاملاً
أساسياً للاتسام بالحدثة أو للإعلان عنها".

فيتعين امتلاك ماض قومى طويل للمطالبة بوجود أدبى معترف به فى الحاضر .
وهذا ما شرحه دى بليه عندما وافق فى كتابه "الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها" على
أن "عجز" اللغة الفرنسية فى معركتها ضد اللاتينية تمثل فيما أطلق عليه "تأخرها".
فرهان الصراع بين المراكز التى تتمتع كلها بميزة القدم يتمثل فى التمكن من قياس
الزمن (والمكان) وامتلاك حاضر شرعى للأدب وسلطة سن القوانين.. فمن بين كل
الأمكان الرئيسية وكل الأحياء التى تتنافس بفضل قدم آدابها وسموها يعد خط
جرينتش صانع الزمن الأدبى الذى يحمل لقب عاصمة الأدب أو بالأحرى عاصمة
العواصم .

ويعد هذا الحاضر، الذى يتم إعادة تعريفه بصورة مستمرة ومعاصرة
ومجسدة، ساعة فنية عالمية يضبط عليها الفنانون أنفسهم إذا أرادوا الاتصاف
بالشرعية الأدبية . وإذا كانت "الحدثة" هى الحاضر الوحيد للأدب، أى ما يسمح
بوضع قياس للزمن فإن خط جرينتش يسمح بتقييم ممارسة ما ويمنحها اعترافاً أو
على العكس من ذلك بوصفها بالتكرار والإقليمية . إن المفاهيم النسبية الخاصة
"بالتأخير" أو "التبكير" الجماليين التى تكمن فى رأس كل الكتاب دون أن يعلن أو
يعبر عنها بهذا الوصف - بما أن القانون الضمنى للعالم الأدبى هو اللانفعالية
الشاملة للموهبة وللإعتراف الأدبيين - ، لم يتم النص عليها هنا بوصفها تعريفاً
تقريبياً ذا طبيعة ثابتة لا يمكن تغييرها . وهذه المفاهيم مدونة فى منطق العالم الأدبى
الذى تشكل معياره التطبيقى ، ومن الأهمية بمكان استنتاجها دون اعتبارها أحكاماً
تقويمية أو مواقف معيارية يجاهر بها المحلل...

وفريدريك الثانى ملك بروسيا الذى - كما قلنا - أراد أن يزج بشعبه داخل العالم
الأدبى الأوروبى عرض هو نفسه فى ١٧٨٠ تأويله "للتأخر" الألمانى وتأريخه لتشكيل

الحيز الأدبي وقال : "أشعر بالحنق لعدم استطاعتي عرض بانوراما أوسع نطاقاً عن إنتاجنا الجيد ، وإننى لا ألقى بمسئولية ذلك الأمر على الأمة التى لا ينقصها الفكر أو العبقرية ، فقد تأخرت لأسباب حالت دون ارتقائها زمن ارتقاء جاراتها." (١٥) والأمر يتعلق إذن بالنسبة له فى منطق المنافسة الزمنية "بتعويض الوقت" الأدبي لتعويض التأخير، وأكد بقوله: " وإننا لنشعر بالخجل لعدم قدرتنا على مساواة جيراننا فى بعض الأنواع الأدبية ، ونأمل فى تعويض الوقت الذى أضاعته الكوارث التى تعرضنا لها عبر العمل الشاق [...] ، ومن البديهي إذ يحدونا هذا الاستعداد أن تقودنا آلهة الشعر بدورنا داخل معبد المجد." (١٦) وقد وصف ملك بروسيا هذا التأخير الغريب كنوع من الفقر النوعي الذى يجب عدم تجاهله مؤكداً بهذه الطريقة بديهية وجود "سوق" وظلم أدبي : "وعلىنا ألا نحنو حنو الفقراء الذين يحاولون التظاهر بالثراء...؛ فلنتقبل عوزنا بصدر رحب وليشجعنا هذا الوضع على الوصول عبر العمل الشاق إلى كنوز الأدب التى تسمح ملكيتها بالوصول إلى نروة المجد الوطنى." (١٧)

ماهية الحداثة

تعرف الحداثة بأنها مبدأ "غير ثابت"، وتعد قرابتها للموضوعة دلالة على تعريفها بأنها شيء غير محدد . فالحداثة هي رهان للمنافسة بامتياز بما أن الحديث هو يوماً شيء جديد، أى لا يمكن تصنيفه باسم تعريفه . والأسلوب الوحيد فى الحيز الأدبي للاتصاف بالحداثة هو الاعتراض على الحاضر بوصفه قديماً عن طريق حاضراً أكثر حضوراً أى غير معروف فنصبح بهذا آخر الحديثين المعترف بهم: وعليه فإن الفارق بين القادمين الجدد إلى الحيز والزمان الأدبيين وقدامى الحديثين المشغولين بالصراع من أجل تعريف آخر حداثة يرجع جزئياً إلى معرفة آخر الابتكارات النوعية .

وتفسر ضرورة النفاذ إلى هذه الزمنية للحصول على إقرار نوعي دوام لفظ "الحداثة" والتصميم عليه فى كل الحركات والإعلانات الأدبية المطالبة بلقب ابتكارات أدبية منذ الإشارات الأولى لحداثة بودلير وحتى اسم الجريدة التى أسسها سارتر "الأزمة الحديثة" *les temps modernes* ، مروراً بشعار رامبو "الحداثة المطلقة" أو بالإضافة إلى ذلك "حداثة" اللغة الإسبانية التى أسسها روبين داريو فى نهاية القرن التاسع عشر ، أو "الحداثة" البرازيلية التى ظهرت فى العشرينيات من القرن العشرين،

دون إغفال "مستقبلية"^(١٨) خلبنيكوف Khelbenikov . إن سياق الزمن المفقود والسعى المضنى عن الحاضر والرغبة المجنونة فى الاتصاف "بمعاصرة كل الناس"^(١٩) - كما يقول أكتايو باث - تسيطر على الكتاب الذين يسعون عبر عقيدتهم فى أدب معاصر إلى الدخول فى زمن أدبى مما يشكل الوعد الوحيد بالسلامة الفنية . وقد شرح دانيلو كيش بإفاضة أهمية هذه الحداثة الأدبية: "بدايةً ما زلت أتمنى أن أكون حديثاً... لا أريد القول بأن هناك دائماً أشياء أكثر حداثة يجب أن تتبعها كالموضة ، وما أريد بالتحديد قوله هو أن هناك [...] شيئاً ما يجعل كتاباً ما ينتمى لزماننا."^(٢٠)

وأى عمل حديث محكوم عليه بالقدم إلا إذا صعد إلى فئة العمل "الكلاسيكى" الذى تنجح عن طريقه بعض الأعمال التى تم إقرارها فى الابتعاد عن "التذبذبات" و "المناقشات" ، فيقول فاليرى : "تمضى جزءاً كبيراً من وقتنا فى مناقشة الأنواع والألوان ونفعل ذلك فى البورصة وفى لجان حكم لا حصر لها وفى الأكاديميات والأمور لا يمكن أن تسير بشكل مختلف."^(٢١) ومن وجهة نظر أدبية يعد العمل "كلاسيكياً" إذا ما خرج عن سطوة الوقت والمنافسة والمزايدة الزمنية ، وينتزع العمل الحديث من الشيخوخة ويتم اعتباره كعمل لا زمنى خالداً^(٢٢) ويجسد الكلاسيكى الشرعية الأدبية نفسها أى ما يتم اعتباره أدباً ، والذى يتم اعتباره منه رسم حدود ما يتم الاعتراف به بوصفه أدبياً وما يستخدم كوحدة قياس نوعى .

ويستشهد كل الكتاب الذين ينتمون إلى أقطار بعيدة عن العواصم الأدبية - بصورة إرادية أو غير إرادية - بوحدة قياس للزمن الأدبى تأخذ فى الاعتبار - دون حاجة إلى تحويلها إلى موضوع أدبى - بديهية "حاضر" تحدده أعلى المحافل النقدية التى تضيفى شرعية على الكتب المشروعة أى المعاصرة . وهكذا كتب أوكتابو باث فى "متاهة الوحدة" : "نحن رجال الضواحي، نحن سكان ربض التاريخ، نحن اللاتينيون الأمريكيون، نحن الندماء غير المدعويين... فقد مرتنا من المدخل الجانبى للغرب، ونحن الدخلاء الذين واصلوا عرض "الحداثة" فى الوقت الذى توشك فيه الأضواء على الانطفاء ، فنحن متأخرون فى كل المجالات ، فقد ولدنا فى وقت متأخر من التاريخ، ونحن لا نملك أى ماض، وإذا كان لدينا ماض فقد بصقنا على رفاقته"^(٢٣) ، وفى الخطاب الذى ألقاه أوكتابو باث نفسه عام ١٩٩٠ عند تسلمه جائزة نوبل الذى ألقاه أشار بالفاظ تلميحية بالكاد إلى إدراكه لزمن عالمى (تاريخى ووقتى) منحرف ، ويتحدث

النص الملىء بالمعاني - والـ "نـون" البحث عن الحاضر" - عن اكتشاف تفاوت زمنى غريب. بحث إنه مر بتجربته وهو صغير فى السن، كما يتحدث النص عن البحث الأدبى والتاريخى والجمالى عن حاضر حُرْم منه لانفصاله عن أوربا - وهى سمة ثابتة لتاريخنا الفكرى".^(٢٤) وقال : "كنت أبلغ من العمر حوالى ست سنوات عندما أطلعتنى إحدى بنات عمى - كانت أكبر منى سنًا - على صحيفة أمريكية - شمالية وبها صورة جنود يستعرضون بأحد الشوارع الكبيرة، لا شك أنه فى مدينة نيويورك، وقالت لى : إنهم عائدون من الحرب [...] ، وبالنسبة لى كانت هذه الحرب قد دارت فى زمن آخر... لا فى الحاضر ولا فى هذا المكان ، وشعرت وكأننى مخلوع من الحاضر ، وبدأ الزمن فى الانكسار بطريقة متزايدة وانطبق ذلك على المكان... وشعرت بأن العالم قد انقسم: فلم أعد أسكن فى الحاضر ، فالآنية التى أعيشها قد تفتتت: وكان الزمن الحقيقى فى مكان آخر [...] ، وكان الزمن الخاص بى زمنًا خياليًا [...] ، وهكذا بدأ استبعادى عن الحاضر ، وبالنسبة لنا نحن الإسبان الأمريكيين ، لم يسكن هذا الحاضر الحقيقى بلادنا : فقد كان الزمن الذى يعيشه آخرون، إنجليز وفرنسيون وألمان . كان ذلك هو زمن نيويورك وباريس ولندن".^(٢٥)

ويحكى هنا باث - ببساطة - اكتشافه للزمن المركزى أى انزياحه عن المركز ، وكذلك انحرافه السلبي عنه . ويفرض التوحيد (السياسى والتاريخى والفنى) على الجميع القياس الموحد لزمن مطلق، أقصى الأزمنة الأخرى (قومية ، وعائلية ، وخاصة)، خارج المكان . واكتشف باث نفسه بداية خارج الزمن والتاريخ الحقيقين ("لم يسكن هذا الحاضر الحقيقى بلادنا") ، ثم فرض عليه هذا الإدراك بانفصال العالم نفسه، البحث عن الحاضر : "إن البحث عن الحاضر ليس بحثًا عن جنة فى الأرض أو فى الآخرة نون تاريخ : إنه بحث عن الحقيقة الواقعية [...] . كان لابد من الرحيل للبحث عنه وإعادةه إلى أرضنا" ، وهذا البحث عن الحاضر هو خروج عن "الزمن الخيالى" المخصص للمجال الوطنى والدخول فى المنافسة الدولية .

بيد أن قياس حاضر آخر فرض عليه إدراك "تأخره"، فقد اكتشف وجود زمن نوعى خاص بالأدب فى المركز وكذلك وحدة قياس للحدث الأدبية : "كانت هذه السنوات أيضًا خاصة باكتشافى للأدب ، فقد بدأت فى كتابة القصائد [...] ، فقد أدركت لتوى وجود علاقة غامضة بين ما أطلقت عليه استبعادى عن الحاضر وكتابة

الشعر [...] ، كنت أتحسس باب الدخول للحاضر" (٢٦) : "كنت أريد أن أكون ابن الزمن والقرن اللذين أعيش فيهما...، وبعد ذلك بقليل أصبح لدى فكرة ثابتة : أردت أن أصبح شاعراً حديثاً ، ومن هنا بدأ بحثي عن الحداثة" (٢٧) . وخلال بحثه عن الحاضر الشعري دخل بالفعل في "السباق" وقبل القواعد والرهان ووصل بذلك إلى النولية. والتمس لقب شاعر نولى إذ رأى تفتح مجموعة من الإمكانيات الأدبية والجمالية المجهولة في المكسيك . وفي المقابل، اكتشف تأخره - رغماً عن إرادته - في هذه المنافسة . وبعد الاعتراف بالزمن المركزي كوحدة قياس شرعية وحيدة أحد آثار السيطرة التي يمارسها نوبل النفوذ؛ ولكنها سيطرة معترف بها ومقبولة لا يعرفها قط سكان المراكز الذين يجهلون فرضهم - أيضاً وبصفة خاصة - لإنتاج الزمن نفسه ولوحدة القياس التاريخية . ونجح الشاعر، الذي صمم على نقل "الحاضر الحقيقي" في بلاده في مشروعه بحصوله عن طريق جائزة نوبل على أرفع اعتراف أدبي وأصبح بذلك محلاً "للمكسيكية".

وهذه الزمنية الأدبية النوعية لا يشعر بها سوى بعض كتاب الأرباض الأدبية الذين - شأنهم في ذلك شأن باث : لانفتاحهم على الحياة الأدبية الدولية - سعوا للانفصال عما اكتشفوا أنه يمثل "منفاهم" الأدبي أو تباعدتهم عن الأدب . وفي المقابل فإن "القوميين" - سواء أكانوا من الأمم المركزية أم غير المركزية - يجتمعون في عدم معرفتهم بالمنافسة العالمية، ومن ثم وحدة قياس الزمن الأدبي ، فهم لا يعتدون إلا بالمعايير والحدود القومية المقررة للممارسات الأدبية . والنتيجة هي أن "الحديثين" الحقيقيين الذين يعترفون بأدب الحاضر هم الذين يعرفون هذه الساعة الأدبية ؛ ومن ثم يتخذون من القوانين الدولية أو الثورات الجمالية - أي التي تشكل تاريخاً في الحيز الأدبي العالمي - مرجعية لهم .

وتتكاثف في الصورة العلاقة بين الرؤية المكانية والرؤية الزمنية للمسافة الأدبية... وهو أمر وارد لدى العديد من كتاب الأرباض الأدبية، كتاب "الأقاليم" (٢٨) . وكتب ماريو بارجس يوسا Mario Vargas Llosa كاتب بيرو فيما يتعلق باكتشافه سارتر في الخمسينيات يقول : "ماذا كان يمكن لأعماله أن تقدم لمراهق لاتيني - أمريكي؟ كانت هذه الأعمال جديرة بإنقاذه ، الإقليمية ويتحصينه ضد الرؤية الفلكلورية ، ويتخليصه من سطوة هذا الأدب الغني ورائته، السطحي ذي الشكل المانوي والمضمون البسيط -

مثل إنتاج رومولو جاييجوس Rómulo Gallegos وأوستاسيو ريفيرا Eustasio Rivera، وجورج إيكازا Jorge Icaza، وسيرو أليجريا [Ciro Alegria]... ولا يزال هذا الأدب يشكل نموذجاً ويكرر - دون دراية - موضوعات الطبيعيين الأوروبيين وأسلوبهم التي تم نقلها منذ أكثر من قرن^(٢٩). وفي عام ١٩٧٣ استخدم دانييلو كيش ألفاظاً شديدة الشبه وهو يجيب على أسئلة صحفي من بلجراد: "ما زلنا نكتب في بلادنا نثرًا رديئًا مستهلكًا من حيث التعبير والموضوع مرتكزًا على تقاليد القرن التاسع عشر، وهو نثر ساذج من حيث التجربة يتسم بالإقليمية والمحلية، ولا يمثل فيه الطابع المحلي سوى وسيلة لمحاولة الحفاظ على الهوية القومية بوصفها جوهر النثر"^(٣٠). وهذه الأفكار عبر عنها - أيضًا - أحد نصوصه التي كتبها في نفس هذه الحقبة: "إنني لا أرى أعمالاً التي تمثل هزيمتي في هذا الإطار (الريفى إذن) الذى نشأت فيه، وحيث كتب لها أن تنمو كهزيمة صغيرة مميزة في موكب هزائمنا ومحاولة دائبة ومتابعة للخروج من هذه الإقليمية الفكرية عن طريق الأساطير والموضوعات والأساليب"^(٣١). إن تكرار موضوع هذه "الضاحية" الأدبية يفترض بديهية تصويراً غير متكافئ للعالم الأدبي وقبول جغرافية أدبية مغايرة للجغرافية السياسية للعالم. ويعد هذا الانفصال بين "العاصمة" و "الضاحية" (أى بين الماضى والحاضر وبين القديم والحديث...) معطى حتمياً وهيكلًا زمنيًا ومكانيًا وجماليًا لا يدركه سوى الذين لا يعيشون تمامًا "في داخل الزمن". والحد الفاصل المعنوي والحقيقي في نفس الوقت والذي يتميز بالتعسفية والضرورية والذي يتفق كل كتاب "الضاحية" الأدبية على الاعتراف به هو الحد الزمني والذي يعد خط جرينتش أهم ما يمثله. ويعد الفارق بين العاصمة والضاحية فارقًا زمنيًا وجماليًا: فالجمالية ما هي ببساطة إلا طريقة لتسمية زمن الأدب.

وكان التحول نحو باريس هو الأسلوب الوحيد لرفض كاتب أيرلندي نحو عام ١٩٠٠ - مثل جويس - وكاتب أمريكي نحو عام ١٩٢٠ للمعيار الأدبي اللندني (أو لرد إدانته أو لامبالته)، والوسيلة الوحيدة لكاتب نيكاراجوى نحو عام ١٨٩٠ - مثل روبين داريو - للتحول عن المعايير الأدبية الأكاديمية الإسبانية ولكاتب يوغوسلافى نحو عام ١٩٧٠ - مثل دانييلو كيش - لرفض هيمنة المعايير الأدبية التي تفرضها موسكو ولكاتب برتغالى - مثل أنطونيو لويو أنتون - نحو عام ١٩٩٥ للخروج من حيز قومي خائق. فأحكام باريس هي أكثر الأحكام استقلالية (الأقل قومية) في العالم الأدبي ومن ثم

فهى تشكل الملجأ الأخير... ولذا طالب جويس - على سبيل المثال - بحصانة باريسية، مما سمح له بإنجاح مشروع أدبى مستقل بلجوئه إلى استراتيجيات الرفض المزدوج : رفض الخضوع للقوة الاستعمارية المتمثلة فى نفيه إلى لندن ، وكذلك رفضه الالتزام بالمعايير الأدبية القومية الأيرلندية .

وبفضل رصيدها الأدبى تجتذب باريس أيضاً كتاباً يأتون بحثاً فى المركز عن المعرفة والمهارة فى مجال الحداثة ، وكذلك سعيًا للقيام بثورة فى الأحياء القومية التى نشأوا فيها ؛ وذلك بفضل الابتكارات التى يحصلون عليها . ويمكن لبعض المبدعين الأدبيين الذين شكلوا تاريخاً فى الحيز الأدبى القيام بنور "أداة زيادة سرعة الزمن الأدبى" للمبدعين الذين يأتون من أحياء قومية "متأخرة" . وينطبق ذلك - كما سنرى - بصفة خاصة على فوكتر الذى ابتدع شكلاً قصصياً جديداً للحديث عن عالم قديم ، وقد تم الاعتراف بهذا الشكل الجديد وإقراره فى باريس واعتبره العديد من الكتاب - الذين كانوا فى نفس الموقف الهيكلى - نموذجاً منجياً .

ومن هذا المنطلق يتسنى لنا تحليل نموذجين مثاليين. أولهما ؛ لروين داريو الذى يعد الشخصية المحورية للتاريخ الأدبى فى أمريكا اللاتينية وإسبانيا والذى ؛ وإن لم نقره باريس إلا أنه قد أحدث انقلاباً فى كل الممارسات والإمكانات الأدبية للعالم الإسباني وذلك بإدخال الحداثة الأدبية القادمة من باريس ، وثانيهما ؛ هو جورج براند Georg Brandes الذى أحدث ثورة - فى نهاية القرن التاسع عشر - فى مجال الفرضيات الأدبية والجمالية لكل الدول الاسكندنافية بإدخال ما أطلق عليه "منفذ الحداثة" ، وذلك انطلاقاً من مبادئ الحركة الطبيعية التى اكتشفها فى باريس . وقد هيات لهما الثورة الأدبية التى نقلها إلى بلديهما بإقرارهما فى مجاليهما الثقافى وسد فجوة "التأخير" الجمالى فيهما... سمح لهما هذا الاستحواذ على ابتكارات وتقنيات الحداثة أيضاً بتكوين قطب مستقل فى الأحياء التى كانت حتى ذلك الحين مخصصة للأدب السياسى (القومى) .

ديوان شعر "أزول" لروين داريو (١٨٦٧ - ١٩١٦)، الذى صدر فى فالباريزو عام ١٨٨٨ ثم ديوانه "نثر دنيوى" Proses profanes الذى صدر فى بيونس أيرس عام ١٨٩٦، ابتعدا عن التقليد الأدبى للغة الإسبانية^(٢٧). وعن طريق تأمله للشعر الفرنسى، فرض داريو ثورة شعرية على العالم الإسباني تحمل اسم "الحداثة". ودفع ولع الشاعر

النكاراجوى بكل الأدب الفرنسى فى ذلك الحين إلى محاولة إدخال أشكال وأصوات خاصة باللغة الفرنسية على اللغة والعروض الإسبانيين : "بسبب اعتيادى على العبارة الإسبانية المكررة والأبدية "القرن الذهبى" وعلى شعره الحديث المضطرب، وجدت لدى الفرنسيين [...] منجماً أدبياً يتعين استغلاله" (٣٣) . وهذا ما أسماه "الفرنسة العقلية" ؛ أى إدخال - كما رأينا - تركيبات وأصوات فرنسية على اللغة الإسبانية نفسها . وهذا هو أقصى شكل مقبول أدبياً للتمرد ضد النظام الأدبى الإشباني وبالتالي ضد التقاليد الشعرية الأمريكية اللاتينية ، وقد نجح داريو باستخدامه نفوذ وسلطة فرنسا الأدبية فى إحداث انقلاب فى ألفاظ الحوار الجمالى الإشباني وفى فرض بديهية هذه الحداثة القادمة من فرنسا على أمريكا اللاتينية ثم بطريقة عكسية للخضوع الاستعماري على إسبانيا . وكما يؤكد فى مقال له نشر فى صحيفة "لانسايون" فى بيونس أيرس عام ١٨٩٥ : "تمثل حلمى فى الكتابة باللغة الفرنسية [...] ، ولذلك يجب أن تقوم الثورة التى قد تؤدى باللغة الإسبانية إلى هذه النهضة فى أمريكا وذلك لأن اللغة فى إسبانيا أسيرة داخل التقاليد ومحاطة بالطابع الإشباني ومحفوظة به" (٣٤) . ويؤكد روبين داريو بوضوح - فى نقد يخفيه بالكاد - رغبته فى حصار القوة الاستعمارية الإسبانية وتأسيس ثورة أدبية أمريكية ضد كل الكليشيهات التى تفرضها إسبانيا على مستعمراتها الأمريكية ، ويؤكد داريو على تأخر الشعر الإشباني "سجين التقاليد" ، ليفرض بصورة أفضل بديهية "التجديد" فى الحداثة: "يرجع نجاحى - الذى سيكون ضرباً من السخف عدم الاعتراف به - إلى التجديد ، ولكن فيما تمثل هذا التجديد؟ تمثل فى "الفرنسة العقلية" (٣٥) . وكان هذا الحدث الثورى المثير هو الذى تحدث عنه خورخى بورخس فى لقاء نشر فى الأرجنتين عام ١٩٨٦ : "لدى ثقة عميقة بأن الشعر الإشباني منذ القرن الذهبى [...] دخل مرحلة انحطاط [...] ، فقد أصبح كل شئ صارماً [...] ، علينا ألا نتحدث عن القرن الثامن عشر أو التاسع عشر اللذين اتسما بالضعف [...] وفجأة ظهر روبين داريو الذى جدد كل شئ ! وهذا التجديد انتقل من أمريكا إلى إسبانيا وأوحى للشعراء الكبار من أمثال الأخوين متشادو Les Machado ، وخوان خيمينث Juan Jiménez ، وهذه ثلاثة نماذج ، ولكن هناك آخرون بلا شك [...] ، وكان بالتحديد أول المجددين، وتحت تأثير إدجار ألان بو Edgar Allan Poe ، وبالفراية : فهو شاعر أمريكى، ولد فى بوسطن وتوفى فى بالتيمور ، ولكنه وصل إلى شعرنا بفضل شاعر فرنسى هو بودلير الذى ترجمه [...] حتى إن هذا التأثير يعد فرنسياً فى المقام الأول" (٣٦) .

وفي الدول الإسكندنافية أراد من اختاروا المطالبة بسيادة باريس محاربة الأصل الثقافي الألماني الذي سيطر بلا منازع على بلادهم طوال القرن التاسع عشر وحولهم إلى ضواحي جمالية لألمانيا . أما جورج براند (١٨٤٢ - ١٩٢٧) الناقد الأدبي الدنماركي الكبير الذي عاش لعدة سنوات في باريس فقد اكتشف المدرسة الطبيعية وأعمال تين Taine التي قام بنقلها مما أثار تغيرات عميقة في أدب الدول الإسكندنافية في نهاية القرن التاسع عشر؛ في شكل الحركة التي أطلق عليها "الثغرة الحديثة". وكان شعار براند "طرح المشكلات للمناقشة"، وكان يريد من وراء ذلك دعم أدب يشكل - على نسق المدرسة الطبيعية الفرنسية - تعبيراً عن المشاكل الاجتماعية والسياسية والجمالية ونقداً للقيم الراسخة ، وذلك على نقيض المثالية التي كان يدعو إليها التقليد الألماني . وسلسلة محاضراته التي تحمل عنوان "التيارات الأدبية الرئيسية في القرن التاسع عشر" - والتي بدأت في ١٨٧١ وانتهت في ١٨٩٠ - أحدثت انقلاباً أدبياً في المناخ الإسكندنافي وأثرت تأثيراً بالغاً لا في الدنمارك فحسب، حيث انضم إليه كتاب مثل هولجر درخمان Holger Drachmann ، وج. ب. جاكوبسن J.P.Jacobsen وآخرون، ولكن أيضاً في النرويج مع بجورنسون Bjornson ، وإيسن Ibsen ، وفي السويد مع ستريندبرج Strindberg^(٣٧). وكتابه الذي ظهر عام ١٨٨٣ تحت عنوان "رجال الثغرة الحديثة" Les Hommes de la percée moderne هو الذي أعطى اسمه لكل هذه الحركة الأدبية والثقافية التي أثرت تأثيراً بالغاً حتى من الناحية السياسية بما أن "الراديكالية السياسية، والواقعية والطبيعية الأدبية، وتحرر المرأة^(٣٨)، والإلحاد والحرية الدينية [...]، وظهور التعليم الشعبي" تعتبر - في السويد بصفة خاصة - مرتبطة من الناحية التاريخية بحركة "الثغرة الحديثة"^(٣٩). والمفارقة تكمن هنا في ضرورة قبول سيطرة باريس النوعية للتحرر من الهيمنة الألمانية ، بيد أن حركة "الثغرة الحديثة" ليست نسخة طبق الأصل من الثورات النظرية والأدبية التي تم اكتشافها في باريس ولكنها حركة تحرر سمحت بها التجديدات القادمة من باريس والتي لا تملئها باريس أو تفرضها ولا تعطيها شكلاً ولكنها توفر نموذجاً لها.

ويتحدث اليوم القصاص الدنماركي هنريك ستينجروب Henrik Stangerup عن مثل جده - جلمار سودربرج^(٤٠) Hjalmar Söderberg - الذي كان كاتباً سويدياً ذا شهرة واسعة في بلاده والذي تسبب في فضائح بسبب مواقفه المناهضة لألمانيا في فترة كان غالبية المفكرين السويديين مؤيدين لألمانيا : "كان منذ البداية قريباً جداً من جورج براند الذي

كان من أنصار دريفوس وكانت جريدة براند هي الأولى في العالم في نشر "أدين" لزولا . وبدأ سودبرج حياته العملية بمقالات عن مناهضة السامية في أوروبا، وتوفي منتحراً عام ١٩٤١، في حالة ذهنية قريبة من حالة ستيفان زفايج Stefan Zweig: فقد نفى إلى كوبنهاجن حيث عاش اعتباراً من ١٩٠٧ ، وكان مقتنعاً بأن هتلر سيكسب الحرب [...] . أما أبي فكان ناقدًا أدبيًا وكان محباً لفرنسا ، وترجم العديد من الكتاب الفرنسيين، وكان يترجم بصفة خاصة مورياك Mauriac ، وموروا Maurois؛ أما أنا فقد وصلت باريس عام ١٩٥٦ ، ووجدت فرنسا الخاصة بي...؛ فرنسا على طريقة سارتر Sartre ، وكامو Camus . وبسبب دراستي لعلم اللاهوت ومجيئي من موطن كيركجارد Kierkegaard فقد كانت الوجودية أول مغامراتي الفكرية، ومن هنا نستطيع الحكم بأن هناك ثالوثاً فرنسياً : فرنسا التي عرفها جدى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وهي فرنسا التي شهدت قضية دريفوس، وفرنسا التي عرفها أبي وكانت أكثر محافظة، ثم فرنسا التي عرفتها أنا. (٤١)

وتتميز روايات هنريك ستانجيروب Henrik Stangerup بهذه الازواجية الفكرية والقومية . ففي رواية لاجووا سانتا Lagoa Santa (٤٢) نجد ألمانيا تلعب دوراً هاماً ، دائماً ما أمدتنا ألمانيا بالإلهام تاريخياً، إنها الشقيقة الكبرى . وقد استوحى كيركجارد من ألمانيا وتمرد في الوقت ذاته ضد هيجل والفلسفة الألمانية . وفي روايته يشكك الكاتب الدنماركي الطبيعي لوند Lund في الوضعية الموروثة من الثقافة الألمانية، ويحول أصولها إلى البرازيل . وفي القرن التاسع عشر أصبحت الثقافة الدنماركية ثقافة لاهوتية...، فقد شكل القساوسة طبقة المثقفين في الدنمارك...، ثم اعتنقت طبقة المثقفين مذهب لوثر شأنها في ذلك شأن الألمان . ومع مولر Moller - الناقد الأدبي الدنماركي الكبير في الأربعينيات من القرن التاسع عشر - والذي قدمته في روايتي "الغاوى" (٤٣) Le Séducteur - كانت المرة الأولى التي تدخل فيها فرنسا في الأدب الدنماركي [...] ، وكل الكتاب الذين صنعوا الأدب الدنماركي - باستثناء من اختاروا المنفى الداخلي مثل كيركجارد الذي قام برحلة أو اثنتين إلى برلين - كانوا رحالة عظاماً . ولا شك أن أعظمهم كان هانز كريستيان أندرسن Hans Christian Andersen وقصص رحلاته مجهولة تماماً في فرنسا... وكان حلم أندرسن Andersen وكذلك حلم جورج براند أن يتم ترجمتهما إلى الفرنسية (٤٤) .

والتغيرات التي أدخلها داريو وبرانديز في حيز كل منهما على المستوى الأدبي القومى وكذلك اللغوى الثقافى كانت من قبيل زيادة سرعة الزمن أكثر من كونها تجديداً أدبياً . فلم تكن ثورات بقدر ما كانت تحديثات أو بالأحرى تنقيحات. وقد أدخلت - فى مناطق كانت حتى ذلك الحين بعيدة عن خط جرينتش - انقلابات أدبية كانت قد وقعت فى المركز وسمحت بقياس الزمن النوعى . وأعطت هذه التغيرات "للاعبين" القوميين أوراقاً رابحة للدخول فى اللعبة العالمية دون تأخير زمنى سمح لهم - بفضل ابتزاز ضخّم لرأس المال - بالنفاذ إلى آخر التجديدات الجمالية . ولهذا السبب لا يمكن أن تعترف باريس بهم كمجددين، أى كمبدعين قادرين على ضبط عقارب الساعة الأدبية ، ولكنهم مع ذلك أسهموا بقوة فى توحيد الحيز الأدبى بفرض مواقف مستقلة عبر نموذج الحداثة الفرنسى .

وعلى نسق المواطنين العالميين الذين يعيشون فى المراكز، شارك هؤلاء المواطنون العالميون فى الضواحي فى إنتاج قيمة أدبية داخل "البنك العالمى للصرف والتبادلات"^(٤٥)، وذلك وفقاً لتعبير راموز . وتعتبر ترجماتهم أدوات أساسية لتوحيد المجال الأدبى، إذ تسمح بتصدير ونشر الثورات المعترف بها فى المراكز ، وهم بذلك يشاركون - عن طريق هذا السمو الدولى - فى "الثقة" الدولية بهذه الابتكارات النوعية .

مفارقات تاريخية

تعد المفارقة التاريخية إحدى سمات الأحياز الأدبية البعيدة عن خط جرينتش . ويصف الناقد الأدبى البرازيلى أنطونيو كنديو ما يطلق عليه "التأخير والمفارقة التاريخية" الأدبية كأحدى نتائج "الضعف الثقافى" لأمريكا اللاتينية^(٤٦)، ويكتب : "إن ما يلفت النظر فى أمريكا اللاتينية هو اعتبار بعض الأعمال البائدة من الناحية الجمالية وكأنها أعمال حية [...] . وهذا ما يحدث مع المذهب الطبيعى فى الرواية، الذى وصل إلينا متأخراً بعض الوقت وامتد حتى يومنا هذا دون انقطاع حتى بعد تعديل أساليبه [...] ، وعندما كان المذهب الطبيعى مجرد آثار متبقية، كان يمكن اعتباره عندنا كمكون أساسى للصيغ الأدبية الشرعية، كالصيغ الخاصة بالرواية الاجتماعية فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين"^(٤٧).

وكان المذهب الطبيعي (المعدل وفقاً للموضوعة الإسبانية) كما يقول خوان بينيت والمستورد من قرن مضى" كما يكتب بارجس يوسا ، والذي تم خفض قيمته ليصبح أداة للوصف "التصويري"، هو أداة الإغرابية الدولية بامتياز . وتشترك الفلكلورية والإقليمية والإغرابية في السعي إلى وصف الجديد والخاصية المحلية (الإقليمية أو القارية)، باستخدام، "لا شعورياً" - كما يقول ماريو بارجس يوسا ، في نوع من إعادة ابتكار تلقائي للهردرية - أنوات جمالية قديمة منذ زمن بعيد بدلاً من ابتكارها . ويتحدث بارجس يوسا هكذا عن "الصبغة القومية"، للرؤية الجمالية القديمة للرواية اللاتينية الأمريكية للخمسينيات والستينيات من القرن العشرين . ويستخدم خوان بينيت تقريباً نفس الألفاظ فيما يتعلق بالرواية الإسبانية في الخمسينيات : "اقتصرت الرواية على التصوير؛ فقد تمثلت في رسم الحانة ، والشارع والفندق ، والمقهى الصغير ، والأسرة الصغيرة ، ومشكلاتها الاقتصادية".^(٤٨) ويعد "التصوير" والصبغة المحلية محاولات لرسم واقع خاص بالأساليب الجمالية الأكثر ابتذالاً والأكثر شيوعاً.

لا يعد مفهوما "التأخر" و "الفقر" النوعيين موضوعين للمنافسات ، والنزاعات ، والنفي ، والثورات ، والانفصالات : فنموذج الحيز الأدبي العالمي المقترح هنا لا يقوم على مبادئ تطورية . فكل الكتاب "المقيمين بعيداً عن المركز" ليس "محكوماً عليهم" بالتأخر الأصلي ، وكذلك فليس كل كتاب المراكز بالضرورة "حديثين" . فعلى العكس من ذلك، تتقابل داخل الأحياء القومية زمنيات - وبالتالي جماليات ونظريات - أدبية مختلفة، تفرض تعايشاً - داخل نفس الأمة ونفس اللغة - بين كتاب على الرغم من معاصرته لبعضهم البعض ظاهرياً، يمكن أن يكونوا أقرب لكتاب بعيدين في المجال الجغرافي عن مواطن بلدهم . والمنطق النوعي للعالم الأدبي، الذي يجهل الجغرافية العادية ويؤسس أراضي وحدوداً مختلفة عن تلك المرسومة سياسياً، يسمح - على سبيل المثال - بالتقريب بين الأيرلندي جيمس جويس والألماني أرنو شميدت ، وبين اليوغوسلافي دانيلو كيش والأرجنتيني خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges ، أو على العكس بين الإيطالي أمبرتو أيكو والإسباني بيريز ريفيرتي Pérez-Reverte ، أو الصربي ميلوراد بافيك Milo-rad Pavic وبطريقة عكسية، يتعايش داخل الأحياء الأكثر ثراءً من حيث الموارد الأدبية - ولوطريقة ظاهرية - كتاب يعملون على بعد سنوات ضوئية بعضهم عن بعض . ويشكل أكاديميو العالم بأسره الكتيبة الكبرى لتأخرى الأدب الذين يكررون نماذج أدبية مهمة من منطلق اعتقادهم بأزلية الأشكال الجمالية الماضية والبالية منذ زمن طويل ، أما الحديثون فهم يتابعون دون هوادة ابتكار الأدب .

وتفسر هذه التأريخات التفاضلية الصعوبات التي يواجهها المتخصصون في مجال الأدب المقارن لوضع حقبات زمنية عبر وطنية . وعلى الرغم من أن كل المتصارعين ليسوا معاصرين لبعضهم البعض من الناحية الأدبية، فإنه يمكن إحالتهم لنفس القياس الزمني وهو قياس مستقل نسبياً عن التأريخ السياسي الذي تظل التواريخ القومية حبيسة بداخله في معظم الأحيان ، ولذلك يسمح الانتشار العالمي لأحد الانقلابات الأسلوبية التي تبدأ في المركز - والتي تؤثر في مرحلة من التاريخ الأدبي "حاضرة" - برسم - في الزمان والمكان، أو في زمان تحول إلى مكان - هيكل الحقل الأدبي ، ويمكن للانتشار والنجاح الدولي للرواية الطبيعية - التي شكلت ثورة أدبية حقيقية - أن يعطينا فكرة عن وحدة قياس هذا الزمن النوعي وعن علم الخرائط الأدبي الذي يمكن وضعه من خلال انتشاره ، وكلنا يعلم أن فترة نجاح زولا في ألمانيا كانت ما بين عامي ١٨٨٣ و ١٨٨٨ في الوقت الذي بدأ نجاحه في الانحسار في فرنسا ، ويؤكد جوزيف جيرت Joseph Jurt على تأخر الترجمات وعلى "الفجوة الزمنية التي تفصل بين الحيزين الأدبيين الفرنسي والألماني" ، ففي فرنسا "امتدت فترة نجاح المذهب الطبيعي بين عامي ١٨٧٧ (صدر رواية الخمارة المريبة) ، و ١٨٨٠ (صدر كتاب الرواية التجريبية "le Roman expérimental")^(٤٩). إذن، وعلى العكس مما يجري في ألمانيا، شهدت الثمانينيات من القرن التاسع عشر في باريس ظهور محاولات منافسة لزولا مثل مدرسة الرواية النفسية (بظهور "دراسات عن علم النفس المعاصر" Essais de psychologie contemporaine لبورجيه Bourget في عام ١٨٨٣)، وصدر "تنازلياً" A rebours لهيسمن Huysmans في عام ١٨٨٤، ومعارضة المجموعة الطبيعية الثانية . ولم تظهر نفس المحاولات الرافضة للمذهب الطبيعي في ألمانيا إلا في بداية التسعينيات مع كتاب هرمان باهر Hermann Bahr - تجاوز المذهب الطبيعي - الذي طالب بظهور أدب جديد عن طريق إلحاق إمكانيات أتاحها علم نفس بورجيه ومذهب زولا الطبيعي . ومن ثم نجد أن الفارق الزمني الذي يقاس بنشر الأحداث التي تشكل تاريخاً في خط جرينتش قد اتخذ صفة مستمرة في فرنسا وألمانيا .

وفي إسبانيا خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر، اعتبر المذهب الطبيعي الفرنسي ثورة أدبية على المستوى الشكلي والسياسي... وشكل هذا المذهب موضوع مناقشات وجدال كبير، وقد تم نقل هذا المذهب من فرنسا، واستخدم كأداة نقد

للأخلاقية وامتثالية التصوير الروائي المرتبط بحقبة ما بعد الرومانسية ، كما استخدم كأداة للنقد الاجتماعى : "فجاجة" وصف زولا التى تم التنديد بها مراراً كانت - من الناحية الأدبية - وسيلة لخرق كل التقاليد والنزعة المحافظة الجمالية والاجتماعية . ويقول كلارين Clarin : يعد ليوبولفو آلاس Leopoldo Alas (١٨٥٢ - ١٩٠١) الذى أدخل زولا وترجمه فى إسبانيا أحد أقوى المدافعين عن المذهب الطبيعى بوصفه منظراً (إذ نشر أكثر من ٢٠٠٠ مقال) ، وكذلك بوصفه ممارساً (أى كروائى) ، وهو مفكر مناضل : فالصحافة الأدبية بالنسبة له صراع "صحى" يمارسه باسم التقدم ، وفى نفس الحقبة، نشرت إميليلا باربو باثان Emilia Pardo Bazán (١٨٥٢ - ١٩٢١) "المسألة الحية" La question palpitante (١٨٨٢)، وهو مجموعة من المقالات حول موضوع الرواية الواقعية والمذهب الطبيعى الفرنسى .

وأدخل هؤلاء "الحديثون" الإسبان - بفضل هذه الأداة المستوردة - انفصلاً قاطعاً فى التأريخ الأدبى القومى ، ولجأوا إلى حاضر الأدب الذى كان يجسده فى ذلك الوقت المذهب الطبيعى الأدبى وذلك للصراع ضد التقاليد الأدبية القومية عن طريق ردها إلى الماضى .

وقد سمح المذهب الطبيعى لكل من أرادوا عبر العالم التخلص من نير الاتباعية والمحافظة (أى من الماضى الأدبى) بالوصول إلى الحداثة . وينفس الطريقة يمكن لتواريخ إدخال أعمال جيمس جويس والمطالبة بها فى مختلف المجالات اللغوية والقومية، تقديم وحدة قياس أخرى لمختلف الزمنيات القومية داخل العالم الأدبى : فعوليس Ulysse ، وفينجانتز ويك وهما النصان المؤسسان للحداثة الأدبية منذ إقرارهما، عن طريق ترجمة لاربو لهما إلى الفرنسية ، وكذلك زولا والسيراليية تعد من أكبر علامات المسافات فى خط جرينتش .

ومن ثم، إذا ما تعلقنا بتعريف الأدب كحقل دولى موحد (أو فى سبيله للتوحيد)، لن يتسنى لنا وصف الانتقال الدولى لكبرى الثورات النوعية وتصديرها (مثل المذهب الطبيعى أو الرومانسية) سواء بلغة التأثير أو بلغة "الاستقبال" . إن محاولة فهم إدخال معايير جمالية جديدة بالرجوع فقط إلى استقبال النقاد للأعمال، وعدد ترجماتها، ومحتوى المقالات، والمجلات فيما يخصها، وعدد طبعاتها، يفترض أيضاً وجود عالمين أدبيين متزامنين ومتساويين . وإذا ما فهمنا هذه الظاهرة اعتباراً من جغرافية الأدب

النوعية ووحدة قياسه الجمالية للزمن، أى اعتباراً من الرسم البياني للمنافسات والصراعات وعلاقات القوى التى تنظم الحقل الأدبى، ومن ثم اعتباراً من "الجغرافية الزمنية" التى حاولنا وصفها هنا ؛ نستطيع فهم كيف يتم "استقبال" عمل أجنبى وإدخاله فى الحقل الأدبى .

القومية الأدبية

فى بداية القرن التاسع عشر، بعد ظهور العديد من الحقول الأدبية التى حصلت على استقلاليتها، تم إعادة التأكيد بطريقة صريحة على الصلة التى تربط بين السياسة والأدب عن طريق نظريات هيردر . وتشكل القطب الثانى للعالم عبر هذا الشكل الجديد للمعارضة الأدبية . ومنذ ذلك الحين ، لم تعد العلاقة بين الأدب والأمة مجرد مرحلة ضرورية فى تشكيل حيز أدبى، ولكن تم إعلانه كإنجاز . ولم تحول الثورة التى حدثت "بفعل" هيردر طبيعة الصلة الهيكلية التى توحد الأدب (واللغة) مع الأمة ، فعلى العكس من ذلك دعم هيردر هذه الصلة بتحويلها إلى صلة صريحة . وبدلاً من إغفال هذه التبعية التاريخية جعل منها إحدى دعائم مطالبته القومية . فقد تولدت التبعية الهيكلية لمحاقل أو لمعارك سياسية قومية - كما أشرنا - بفعل الأحياز الأدبية الأولى التى ظهرت فى أوروبا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر . واستند مبدأ "تمييز" الحيز السياسى الأوروبى - اعتباراً من التحول الذى حدث فى القرنين الخامس والسادس عشر - على المطالبة بنوعية اللغات السوقية : فقد لعبت اللغات دوراً مركزياً بوصفها "علامات للاختلاف". ويتعبير آخر استطاعت المنافسات النوعية التى ظهرت فى العالم الفكرى الأوروبى خلال عصر النهضة - اعتباراً من هذه الحقبة - التأسيس واكتساب صفة شرعية فى الصراعات السياسية . ومنذ البداية كانت المعركة لفرض لغة وإيجاد أدب هى نفسها المعركة لفرض شرعية دولة جديدة ذات سيادة . وفى نفس الوقت لم يقلب "أثر" هيردر بطريقة عميقة التصور الذى رسمه دى بيليه، ولكنه عدل فحسب أسلوب الدخول فى لعبة الأدب الكبيرة . فكل من يكتشف "تأخره" فى المنافسة الأدبية يقدم التعريف البديل للشرعية الأدبية الذى يقوم على المعيار "الشعبى" بوصفه نوعاً من "مخرج طوارئ" . ويتعبير آخر، علاوة على الشكل العام والقوانين التى حددتها استراتيجيات دى بيليه يتعين إضافة استراتيجيات الأكثر عوزاً أدبياً الذين جعلوا من المعيار الشعبى فى الأدب - سواء خلال القرن التاسع عشر أو خلال كل

فترة التحرر من الاستعمار فى القرن العشرين – أداة أساسية لابتكار آداب جديدة
ولدخول متصارعين جدد فى اللعبة الأدبية .

وفى حالة الآداب "الصغيرة" كان ظهور أدب جديد مقترناً بظهور "أمة جديدة".
وفى الواقع، إذا كان الأدب مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالدولة فى أوروبا ما قبل هيردر، فإنه
اعتباراً من فترة انتشار المعايير "القومية" فقط، فى أوروبا خلال القرن التاسع عشر،
أخذت المطالبات الأدبية أشكالاً "قومية". وهذا هو السبب فى ظهور أحياء أدبية قومية
فى غياب دولة مؤسسية، كما حدث فى أيرلندا فى نهاية القرن التاسع عشر ، وفى
قطلونيا ، وجزر المارتينيك ، وكيبك اليوم ومناطق أخرى ظهرت فيها حركات قومية
سياسية وأدبية .

ويسمح المنطق الجديد الذى تأكد مقابل التعريف المستقل للأدب بتوسيع العالم
الأدبى ودخول متصارعين جدد فى المنافسة الأدبية، بيد أنه أدخل فى العالم معايير غير
نوعية . فمعيار "قومية" الإنتاج الأدبى أو "شعبيته" الذى اقترحه هيردر يمكن بديهياً
تسييسه بيسر. فالمطابقة التى يوجدها بين اللغة والأمة وبين الشعر و"عبقريّة الشعب"
يجعل من هذه المفاهيم أداة للصراع الأدبى والسياسى معاً. وهذا ما يفسر أن كل
الأحياء الأدبية التى طالبت بهذه الأداة هى أيضاً الأكثر تبعية إزاء المحافظ القومية
(والسياسية) ، وأسهم هذا القطب السياسى- الأدبى، الذى تشكل على نقيض المنطق
المستقل فى فرض وتنفيذ فكرة "التأميم" الضرورى لكل رؤوس الأموال الأدبية ، والتى تم
اعتبارها منذ ذلك الحين "آداباً قومية"، ويعد خضوع المحافظ الأدبية المعلن للتقسيمات
السياسية أحد السمات الأساسية لسطوة القطب الأكثر سياسية على مجمل الحيز
الأدبى الدولى ، وكان لهذا الخضوع نتائج لا حصر لها . وتناقض الشكل الجديد
للشرعية الأدبية مع النموذج الفرنسى، وشكل القطب المضاد الذى أسس هيكل مجمل
الحيز الأدبى العالمى .

وهذا النوع من "تكلمة الروح" التى وضعها منظرو الأمة الألمان فى قلب مفاهيمهم
الجوهرية، استخدم فى إضفاء الشرعية على السفسطائية القومية : يعتمد الإنتاج
الفكرى على اللغة وعلى الأمة اللتين أنتجتاه، ولكن النصوص تترجم بدورها "المبدأ
المؤسس للأمة" (٥٠). فالمؤسسات الأدبية ، والأكاديميات ، ومجموعة الكتاب ، والبرامج
المدرسية ، والقوانين السياسية أسهمت فى إعطاء الصفة القومية للتقسيمات الأدبية

على نسق التقسيمات السياسية ، ولهذا أصبح التنظيم القومى للآداب رهاناً أساسياً فى المنافسة بين الأمم ، وأصبح تشكيل سجل قومى لكبار الأدباء وسيرة لأعلام الكتاب -الذين يعتبرون "ثروة" قومية - رمزاً لإشعاع وسلطة فكرية وأمرأ ضرورياً لتأكيد السلطة القومية .

واعتباراً من ثورة هيردر خضعت كل الآداب، التى تم الاعتراف بها كقومية، للتقسيمات القومية وحددت قوانينها بالحدود القومية ، وبانفصال هذه الآداب بعضها عن بعض، تشكلت فى صورة عناصر منفصلة تتبع من مبدأ سببيتها . وقد تم تحديد الطابع القومى للأدب من خلال سلسلة من السمات النوعية . ويسبب اعتبار التواريخ الأدبية بطريقة تقليدية كأفق "طبيعى" (لا يمكن تجاوزه) للأدب، فقد تم منحها الصفة القومية ثم انغلقت على نفسها وأصبحت مستقلة عن بعضها البعض مشجعة للتقاليد الفنية المعروفة بعدم قابليتها للقياس^(٥١). وأدى تقسيم هذه الآداب القومية إلى عصور، إلى استحالة عقد مقارنات أو قياسات بينها : فكلنا يعلم أن تاريخ الأدب الفرنسى يأخذ شكل تتابع قرون؛ وينسب الأدب الإنجليزى إلى عهود الملوك (أدب إليزابيث أو أدب فيكتورى)؛ كما يقسم الأسبان الزمن الأدبى إلى "أجيال" (جيل ٨٩ ، وجيل ٢٧) ، وأسهم "تأميم" العادات الأدبية بقوة فى منح الصفة القومية لانغلاقها.

وكان لهذا التأميم، فى الوقت ذاته، آثار حقيقية على الممارسات والنوعيات الأدبية القومية . وأدت معرفة كبار الكتاب الوطنيين وأبرز تواريخ التاريخ الأدبى المؤمم إلى تحويل هذا البنيان المصطنع إلى مادة معرفة وعقيدة مشتركة . وفى ظل هذا الانغلاق وهذا العمل الذى يهدف إلى التمييز بين الآداب ومنح الصفة القومية لكل منها، نشأت على الساحة تمييزات تم ترسيخها : فتولدت داخل هذه التقسيمات قواعد داخلية للعبة لا يتسنى فهمها إلا للمواطنين الأصليين الذين يعرفون المرجعيات ، والاستشهادات ، والتلميحات إلى الماضى الأدبى القومى ويستخدمونها . واكتسبت تلك الخاصيات، التى أصبحت قاسماً مشتركاً بين كل المواطنين بفضل التعليم المدرسى - بصفة خاصة - واقعاً وأسهمت بدورها فى إنتاج أدب مطابق للفئات المعتمدة قومياً.

وهكذا شهد القرن التاسع عشر- حتى فى أقوى العوالم الأدبية وأكثرها استقلالية - ظهور معتقدات قومية وسياسية وإعادة تعريف قومى للأدب . واستطاع ستيفان كولبنى إثبات قيام الأدب الإنجليزى بدور الوسيلة الأساسية "للتعريف الذاتى

القومى^(٥٢) ، وحل مراحل "تأميم" الثقافة خلال القرن التاسع عشر - وبصفة خاصة الأدب - وذلك من خلال مختارات لاستخدام الجمهور العريض مثل "رجال الأدب الإنجليزي". وأكد على سبيل المثال على الطموح المعلن لقاموس أكسفورد الإنجليزي فى عرض "عبقريّة اللغة الإنجليزيّة" وأظهر الحشو المؤسس لتعريف الأدب المعترف به كأدب قومى: يتم الاعتراف - فقط - بالمؤلفين الذين يظهرون ميزات مفترضة كإنجليز أصليين، وهى فئة يعتمد تعريفها على نماذج مأخوذة من النصوص التى كتبها هؤلاء المؤلفون أنفسهم^(٥٣).

وتولد الأمم الأدبية الأكثر انغلاقاً على نفسها والمشغولة بإعطاء تعريف عن نفسها، معاييرها الخاصة بطريقة لانهائية فى شكل تيار مغلق، وتصفها بالقومية وبالتالي بالضرورية والكفاية لسوق الأراضى القومية التى تحقق الاكتفاء الذاتى . وهكذا شكلت اليابان - التى ظلت لفترة طويلة غائبة عن الحيز الأدبى العالمى - تقليداً أدبياً قوياً يقوم كل جيل بإعادة تحيينه اعتباراً من نموذج لأمّات الأعمال التى يتم تعيينها كمرجعيات لازمة وكموضوعات لولاء قومى . ويرسخ رأس المال الثقافى هذا - الذى يبقى غامضاً لغير المواطنين الأصليين ، ويصعب نقله وفهمه خارج الحدود - العقيدة القومية فى الأدب .

ولهذا السبب - وعلى عكس ما يحدث فى العوالم الأدبية المستقلة - يتم التعرف على الأحياء الأدبية الأكثر انغلاقاً التى لم يتكون بها قطب مستقل عن طريق غياب الترجمات وجهل الابتكارات الأدبية النولية ومعايير الحداثة الأدبية . ويصف خوان بينيت الكاتب الإشباني (١٩٢٧ - ١٩٩٢) عدم الاكتراث بالترجمات فى إسبانيا فى فترة ما بعد الحرب قائلاً : "تم ترجمة كتاب كافكا (التحول) la Métamorphose قبل الحرب مباشرة، وكان فى شكل كتيب لم يعره أحد اهتماماً. ولكن أحداً لم يكن يعرف روايات كافكا العظيمة؛ وكنا نشترىها من دور نشر أمريكية - جنوبية ، وكان بروسـت Proust معروفاً بصورة أفضل بفضل ترجمة الشاعر العظيم بيدرو ساليناس^(٥٤) فى ١٩٣٠ - ١٩٣١ للجزئين الأولين لكتاب (البحث عن الزمن المفقود) (A la recherche du temps perdu). وقد لاقت الكتب نجاحاً كبيراً، ولكن الحرب التى جاءت عنوة، منعت أى تأثير لبروست . فلم يسمع أحد تقريباً عن كافكا وتوماس مان وفوكنر [...] ، ولم يتأثر أى كاتب بكبار كتاب هذا القرن سواء كان ذلك فى مجال

الشعر أو المسرح أو الرواية أو حتى الدراسة Essal . كانت معرفة هذه الكتب القادمة من الخارج ضرباً من ضروب المستحيل ، والحق أنها لم تكن ممنوعة ولكن لم يكن هناك ببساطة عملية توريد للكتب ، ولم تتم سوى ترجمة كتاب فوكنر (المعبد) Le Sanctuaire عام ١٩٣٥ ولكن أحداً لم يعره اهتماماً قط^(٥٥).

وقد نجحت عملية التأميم الأدبي - التي أشرنا إليها - بصورة كبيرة حتى خضع الحيز الفرنسي نفسه جزئياً لهذا المنطق . وكان إبراز قيمة "الفلكلور الإقليمي" والخصائص النوعية الثقافية المحلية واستيراد اهتمامات لغوية وفقهية لغوية في فرنسا أكبر دليل على الوزن المتزايد للنموذج الألماني . ومع ذلك أثبت ميشيل أسبان Michel Espagne استعادة الرؤية القومية للأدب في فرنسا بطريقة نوعية . وعندما وصف ميشيل أسبان ابتكار كرسي للآداب الأجنبية في ١٨٣٠ ، دال على نجاح النظريات القادمة من ألمانيا وفسر ما يتسم به هذا النقل من تناقض . ويبدو بالفعل أن في تلك الفترة في فرنسا كان لفظ "ثقافة قومية" ينطبق - قبل كل شيء - على الثقافات الأجنبية ؛ وهكذا وبفعل انقلاب مذهب، عادت الموجة القومية وتحول فقه اللغة - بدلاً من أداة لمطالبة كل أمة بتفريدها - إلى أداة للعمومية من خلال إدخال العديد من الآداب - غير المعروفة أو المعروفة بالكاد - في فرنسا في شكل مؤتمرات ومجموعات قصصية شعبية وقصص من مختلف الآداب القومية مثل اليونانية أو البروفانسية أو السلافية . وعلى الرغم من أن هذه الأنواع الفكرية كانت - في معظمها - قادمة من ألمانيا، استطاعت فرنسا بفضل هذا الاستحواذ الفكري استعادة مفهومها الرامي إلى العمومية^(٥٦).

كتاب قوميون وكتاب دوليون

وهكذا اعتباراً من ثورة هيردر أخذ الحيز الأدبي في التشكل بصورة دائمة وذلك وفقاً لحجم وقدم الموارد الأدبية وكذلك لدرجة الاستقلال النسبي لكل حيز أدبي . وهكذا تم تنظيم الحيز الدولي منذ ذلك الحين وفقاً للتناقض من جهة بين القطب المستقل والأحياز الأدبية الأكثر ثراءً من حيث الموارد الأدبية والتي تستخدم كنموذج وكملاجاً لكل الكتاب المطالبين بوضع مستقل في الأحياز التي لاتزال في طور التشكيل ؛ ومن هنا احتلت باريس مركز العاصمة الأدبية العالمية "المنزوع طابعها القومي" وتم وضع وحدة قياس نوعية للزمن الأدبي ؛ ومن جهة أخرى بين الأحياز الأدبية شديدة الفقر أو في طور التشكل ولكن تابعة للمحافل السياسية - وغالباً ذات الطابع القومي .

والحق أن الشكل الداخلى لكل حيز أدبى مماثل لشكل العالم الأدبى الدولى : فهو يتشكل أيضاً بناءً على التناقض بين القطاع الأكثر أدبية (والأقل قومية) والمنطقة الأكثر تبعية من الناحية السياسية، أى وفقاً للتناقض بين قطب مستقل ومتعدد القوميات وقطب تابع ذى طابع قومى وسياسى ، وتجسد هذا التناقض - بصفة خاصة - فى المنافسة بين الكتاب "القوميين" والكتاب "الدوليين"^(٥٧). ويتعبير آخر هناك مماثلة فى البنيان بين كل حقل أدبى قومى والحقل الأدبى الدولى . ويختلف موقع كل حيز قومى داخل البنيان العالمى تبعاً لقربه من أحد القطبين أى تبعاً لحجم رأس ماله، أى استقلاله النسبى أى قدمه . ولذا يتعين تصور عالم الأدب العالمى كوحدة مكونة من مجموع الأحياز الأدبية القومية التى تتسم هى نفسها بالثنائية القطبية ، والتى تقع بطريقة تفاضلية فى البنيان العالمى وفقاً للوزن النسبى الذى يحتله داخلها كل من القطب الدولى والقطب القومى (والوطنى) .

والأمر لا يتعلق بمجرد تماثل هيكلى ، فيصل كل حيز وطنى إلى الظهور بدايةً ثم إلى الاستقلال بالارتكاز على القطب المستقل وباعتباره مرجعية له . والتماثل بين الحيز الأدبى الدولى وكل حيز قومى هو نتاج لشكل الحقل العالمى نفسه وكذلك لعملية توحيدة ؛ فيظهر كل حيز قومى ويتوحد على نسق محاقل الإقرار النوعية ويفضلها . وتسمح هذه المحافل للكتاب الدوليين بإضفاء الشرعية على وضعهم على الصعيد القومى . وعلى ذلك لا يتشكل كل حقل اعتباراً من نموذج محاقل الإقرار المستقلة ويفضلها، بل يميل الحقل العالمى نفسه إلى الاستقلال عن طريق تكوين أقطاب مستقلة فى كل حيز وطنى .

ويتعبير آخر، فالكتاب الذين يطالبون بمركز أكثر استقلالية هم الذين يعرفون قانون الحيز الأدبى العالمى ، ويستخدمونه للصراع داخل مجالاتهم القومية ولخرق القيم السائدة . ولذا يعد القطب الدولى المستقل ضرورياً لتكوين الحيز كله، أى ضرورياً لإضفاء الأدبية عليه ونزع قوميته تدريجياً : فيستخدم ذلك القطب كملجأ حقيقى لا عن طريق النماذج النظرية والجمالية التى يمكنه تقديمها لكل الكتاب "الغرباء" فى العالم بأسره فحسب ولكن عن طريق الهياكل النشرية والنقدية التى تساند الصناعة الحقيقية للأدب العالمى. وليس هناك "معجزة" فى الاستقلال ؛ فكل عمل قادم من حيز قومى قليل الثراء، يتطلع إلى لقب أدب لا يوجد إلا من خلال علاقة مع شبكات الأماكن الأكثر استقلالاً وقوة فى الإقرار . وقد فرض تمثيل التفرد، الذى يؤسس الأيديولوجية الأدبية،

فكرة الوحدة الإبداعية فلا يظهر كبار أبطال الأدب إلا من خلال علاقة مع القوة النوعية لرأس المال الأدبي المستقل والدولى. وحالة جويس الذى كان مرفوضاً فى دبلن ومغموراً فى لندن وممنوعاً فى نيويورك ثم اعترفت به باريس يعد أفضل مثال على ذلك .

ومن هنا نستطيع القول بأن العالم الأدبى هو مسرح القوى المتصارعة؛ ولا يتم وصفه وفقاً للمنطق الخطى للاستقلال التدريجى ؛ ففى مواجهة القوى الانجذابية المركزية الموجهة نحو القطب المستقل والموحد والذى يسمح لكل المتصارعين بالاتفاق حول قياس موحد للقيمة الأدبية وعلى نقطة استدلالية "أدبية بحتة" (خط جرينتش الأدبى) يمكن اعتباراً منها قياس هذه القيمة، نجد قوى الطرد المركزية للأقطاب القومية الخاصة بكل حيز قومى، أى قوى الجمود التى تسهم فى تقسيم وتخصيص وتأكيد الفروق ، وكذلك فى إنتاج نماذج الماضى وتأميم وتسويق الإنتاج الأدبى .

ومن هنا يتسنى لنا بصورة أفضل فهم السبب- الناتج عن الافتراض السابق- فى اتخاذ الصراعات - الرامية إلى التوحيد فى الحيز الأدبى أساساً - شكل الصراعات داخل الحقول القومية ، فهى تضع - داخل نفس الحيز الأدبى القومى - الكتاب القوميين - الذين يتخنون من التعريف القومى أو "الشعبى" للأدب مرجعية لهم- فى مواجهة الكتاب الدوليين (الذين يلجأون إلى نموذج مستقل للأدب) ، وهكذا بمجرد توحيد الحيز يظهر نظام للتناقضات الهيكلية : ميغيل ديليبس Miguel Delibes ، وكاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jose Cela ضد خوار بينت فى اسبانيا، ودرجان جيريمخ Dragan Jeremić ضد دانييلو كيش فى يوغوسلافيا السابقة، ونايول ضد سلمان رشدى فى الهند وإنجلترا، ومجموعة الـ ٧٤ ضد أرنو شميدت فى ألمانيا ما بعد الحرب، وشنويا أشيبا ضد وول سوينكا فى نيجيريا...إلخ . وينفس الطريقة، يمكننا فهم أن هذه الازدواجية التى تشكل الحيز العالمى هى نفسها التى تضع الشكليين فى مواجهة الأكاديميين (أو فى الأحياء الآخذة فى الظهور، فى مواجهة السياسيين)، والقدماء فى مواجهة الحديثين، والمواطنين الدوليين فى مواجهة الإقليميين وكتاب المركز فى مواجهة كتاب الربرض...، وقام لاريو برسم نمط شديد القرب - فى اللحظة التى أصبح فيها العالم الأدبى تقريباً هو أوربا- فى "مجال إنجليزى" حيث يقول : "يعتبر الكاتب كاتباً أوروبياً إذا قرأت إنتاجه صفوة بلاده وصفوة البلاد الأخرى . ويعد توماس هاردى ومارسيل بروست ، وبيرانديلو كاتباً أوروبيين . والكتاب الذين يرتفع بيع إنتاجهم فى بلدهم

الأصلى نون أن تقرأه صفوة بلادهم كما تجهله صفوة البلاد الأخرى هم بالأحرى كتاب [...] يمكن أن نطلق عليهم لقب قوميين - وهى فئة وسطى بين الكتاب الأوروبيين والكتاب المحليين أو الذين يكتبون باللهجات المحلية.^(٥٨)

وغالباً ما يولد المنفى مواقف مستقلة للكتاب القادمين من أحياء "مؤمنة". فكبار الثوريين النوعيين من أمثال : كيش ، وميشو ، وبيكيت ، وجويس كانوا على درجة من الانفصال عن أحيائهم الأدبية الأصلية ومن الاعتياد على المعايير الأدبية السارية فى المراكز حتى استحبال عليهم إيجاد مخرج إلا بعيداً عن عالمهم القومى . ويتعين فهم الأسلحة الثلاثة التى أعلن جويس ملكيته لها فى "صورة الفنان فى شبابه" A Portrait of the Artist as a Young Man فى ١٩١٦ بهذا المعنى ؛ فبالفعل أعلنت إحدى شخصياته وهو ستيفن ديدالوس فى صيغة يتم عادةً نقدها، أنه يحاول بقدر المستطاع الحياة والإبداع "بحرية" و "نون قيود"، ويضيف : "واستخدم للدفاع عن نفسى الأسلحة التى أسمع بها لنفسى وهى: الصمت والمنفى والدهاء"^(٥٩) . ومما لا شك فيه أن المنفى يعد أكبر "أسلحة" الكاتب الذى يقرر الحفاظ على استقلاليته المهددة أياً كان الثمن.

وتعد إسبانيا فى الخمسينيات والستينيات ، ويوغوسلافيا فى السبعينيات نمونتين يمكن من خلالهما فهم رهان الصراعات التى تنور - فى الأحياء الخاضعة - بين "القوميين" الذين يعتبرون علم الجمال الأدبى المرتبط بالإشكاليات السياسية نوعاً من الطبيعية الجديدة والدوليين والمواطنين العالميين ومتعددى اللغات الذين يعرفون جيداً الثورات النوعية التى تنشأ داخل الأقطار الأكثر تحراً فى العالم الأدبى ويحاولون إدخال معايير جديدة .

ويفسر خوان بينت رفضه للقوانين الأدبية الإسبانية فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ليقينه بقدومها الزمنى والجمالى : "لم يكن هناك أدب إسباني معاصر؛ فقد كتب كل الكتاب فى الفترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩٧٠ بأسلوب جيل ١٨٩٨، أى وفقاً لمذهب الطبيعية الذى تمت مواعته للموضة الإسبانية واللغة القشتالية، فقد كان هذا الأدب فى حالة انهيار، مملوكاً للماضى قبل كتابته"^(٦٠) . وهكذا استطاع خوان بينت أن يؤسس لنفسه اعتباراً من نهاية الخمسينيات أول مكانة دولية فى حيز أدبى إسباني تسوده الديكتاتورية الفرانكية وتسيطر عليه ، وأحدث وحده ثورة فى

الرواية الإسبانية فى عالم أدبى منطلق على الابتكارات الأدبية وذلك استناداً إلى نموذج الرواية الأمريكية فقط، وبخاصة فوكنر - الذى اكتشفه بفضل أعداد مجلة "الأزمة الحديثة" Temps modernes التى كانت تصله سراً.

وبعد الانغلاق السياسى والفكرى لإسبانيا الفرانكية^(٦١) واحداً من المظاهر الأكثر دلالة على محاولة عزلة هذا البلد ، وهى عزلة إيجابية وسلبية فى الوقت نفسه (أى تم اختيارها على المستوى القومى وتطبيقها على الصعيد الدولى) تدعم العادات القومية . وقد أدت الحرب الأهلية إلى إحداث كسر عميق وجذرى فى الآداب الإسبانية ، فقد تم إيقاف الحركات التى بدأتها الطليعة فى العقدين الأول والثانى للقرن العشرين، ثم جيل ١٩٢٧، بطريقة عنيفة؛ كما تم القضاء على طبقة المثقفين وإضعاف الأدب الداخلى الذى كان تحت سيطرة الرقابة فى الأربعينيات والخمسينيات .

ويصف خوان بينت- الذى وصل إلى مدريد فى الخمسينيات - منظرًا لأدب يعانى من السيطرة السياسية . بيد أن الواقعية الإجبارية وكذلك الإشكاليات المقصورة على الاستخدام الداخلى تدخل فى سياق تكملى لتقليد تخلقى فى الجمالية الروائية : "لقد كانت سطحية كل الروائيين الإسبان الأدبية هى التى تثير حنقى [...] ، لقد كانوا ينقلون الواقع الإسبانى بوسائل تقليد الكبير للرواية الطبيعية وطريقتها وأسلوبها، وهذا ما لم أكن أحتمله"^(٦٢) . وكانت هذه الجمالية النفعية الواقعية - كما رأينا - إحدى العلامات المؤكدة للتبعية أى للخضوع السياسى لكل الحيز الأدبى الإسبانى : ويدت إسبانيا الأدبية الخاصة ببداية الستينيات كأحد أكثر الأحياء التى تتسم بالمحافظة والأقل استقلالاً فى أوروبا ، فقد كان بلداً يبدو تاريخه (الأدبى والسياسى) وكأنه توقف، وكأنه يجهل كل الانقلابات على مستوى العالم .

وفى هذا المنظر الجامد، ينفصل بينت عن الإشكاليات القومية ويطالب بضرورة أدب يتعين عليه الخروج من الحدود السياسية ليصبح معاصراً بحق . وسمحت له معرفته الاستثنائية والسرية بما ينشر فى باريس^(٦٣) بالانفتاح على الابتكارات الأدبية للعالم بأسره : "كنت أحصل على كل الترجمات من السيد كوندرو بدار نشر جاليمار، وبهذه الطريقة قرأت فوكنر فى ترجمة فرنسية ، كانت فرنسا غاية فى الأهمية بالنسبة لى... فقد كان كل شىء يأتى من هناك... كنت أتلقى مجلة "الأزمة الحديثة" بعد صدورها بشهر ، وعندى حتى الآن كل أعداد المجلة فى الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٢، وفيها اكتشفت على سبيل المثال الرواية السوداء الأمريكية"^(٦٤).

وقد سمح نموذج النصوص المقررة دولياً انتشارها بصفة خاصة بظهور - ولو خفية - قطب مستقل : رجل فى موقف من العزلة الثقافية التجريدية (أو يرى نفسه على الأقل كذلك) يكتشف الانقلابات الجمالية والتقنية الروائية التى تحدث فى أوروبا والولايات المتحدة فى الأربعينيات والخمسينيات، وهذا النموذج الدولى هو الذى يمدّه بالأدوات التى يحتاج إليها لرفض مجموع الممارسات الأدبية والجمالية التى تسود فى بلاده ، وبهذه الطريقة، نشأت - بطريقة أكثر عمومية - العلاقة بين المحافظة الأسلوبية المرتبطة بتقاليد بلد والمواقف القومية (بالمعنى الواسع) من جهة، وعلى النقيض، العلاقة بين التجديد الأدبى والثقافة الدولية من جهة أخرى .

وقرار بينت بالكتابة وفقاً للمعايير الأدبية السائدة فى خط جرينتش والتى تجهلها أسبانيا، هذا البلد الذى كان يعاني من رقابة سياسية عنيفة، اتسم بشجاعة غريبة وحكم عليه بأن يظل مغموراً طيلة الفترة التى احتاجها الحيز القومى - الذى تغير جذرياً ولكن تدريجياً بفضل وجوده فيه - لتعويض تأخره وفهم الثورة التى وقعت ، لقد كان عليه الانتظار لمدة عشر أو خمس عشرة سنة حتى يحمل جيل آخر الشعلة ويفرضه كأحد أعظم كتاب الحداثة الأسبانية ، وهذه الوحدة التاريخية، التى عزلته ضمن رجال جيله ومنعته من تشكيل أى جماعة أو أى مدرسة كانت، دعمت لديه فكرة حرية مكتسبة على الرغم من الجميع وضدهم وكذلك فكرة آداب أخلاقية ضرورية على المستويين السياسى والجمالى، ويقول : "أعتقد أننى أحدثت انفصلاً "نفسياً" عن الأدب الذى كان يُكتب من قبل فى هذا البلد ، فشباب الروائيين من أمثال خافيير مارياس Javier Marias وفليكس دى أزويَا Felix de Azúa وسوليداد بويرتولاس Soledad Puértolas أكثر ثقافة من الجيل السابق، وهم لا يحترمون - مثلى - الأدب الأسباني التقليدى ، وقد تعلموا المهنة عن طريق قراعتهم للمؤلفين الإنجليز ، والفرنسيين ، والأمريكيين ، والروس [...] ، وانفصلوا عن التقليد الأدبى القومى مثلى. وهم بذلك لا يقرون موقف أستاذٍ لهم ولكنهم يقرون بالأحرى سلوكاً وأدباً".^(٦٥) ، والتخريب الوحيد الذى يقبله الجميع بما فيهم هو نفسه فى هذا البلد، الذى يحكمه قانون الديكتاتورية كان ذا طابعٍ سياسى ، وأدخل خوان بينت نفسه، قانون الاستقلال الأدبى وأعطى الأفضلية لتفوق الشكل واللجوء إلى نماذج دولية ضد التطفل الضمنى لمسائل يفرضها النظام السياسى على عالم الإبداع الروائى .

وينفس المنطق، قام دانييلو كيش، في منشور أدبي نشر في بلجراد في السبعينيات، ويحمل عنوان "درس علم التشريح".."القطع" الكبير في الجسم الأدبي اليوغوسلافي، بالمطالبة بحقه في الكتابة "في ابتعاد دائم (بالنسبة للشكل والمضمون) عن أدبنا التقليدي ، وهذه المسافة وإن لم تضمن للعمل تفوقاً مطلقاً أو حتى نسبياً [...]، تؤكد له على الأقل الاتسام بالحدثة، أي عدم المفارقة الزمنية." ، وأضاف : "إذا كنت استفيد في كتيبي من تجربة الرواية الأوربية والأمريكية [...] فذلك يرجع إلى رغبتى فى التخلص، على الأقل فى إطار أدب بلادى، من القوانين والمفارقات الزمنية." (٦٦) ، وياتخاذ دانييلو كيش "الرواية الأوربية والأمريكية" كمعيار جمالى، فقد انفصل عن الممارسات الأدبية لبلاده، التى يشير إليها من حيث الزمن بوصفها "مفارقة زمنية" ودعا إلى حاضر الدولية، أى إلى "الحدثة"، التى يصفها هى الأخرى وفقاً للفئة الزمنية المناقضة للمفارقة الزمنية." ، وهكذا يشرح تقنياته السردية بوصفها وسيلة لتجنب "الخطيئة الأولى للرواية الواقعية حافز نفسى ووجهة نظر إلهية ، وهذا الحافز بالإضافة إلى الأماكن المشتركة والابتذال الذى يولده يتسبب فى تخريب القصة والقصة القصيرة عندنا [فى يوغوسلافيا] ، على الرغم من الحلول التى تقدمها الواقعية وما تحمله من مفارقات زمنية وابتذال وتكرار، فإنها لاتزال تثير إعجاب نقادنا." (٦٧)

وعاش دانييلو كيش فى يوغوسلافيا فى السبعينيات نفس تجربة خوان بينت فى أسبانيا قبل ذلك بعشر أو عشرين سنة : ففى هذا البلد محكم الإغلاق والمنكب على الإشكاليات الأدبية ذات الطابع القومى والسياسى، داخل وسط فكرى "جاهل"، لما يتسم به من "محلية"، نجح كيش فى فرض قاعدة جديدة للعبة وجمالية روائية جديدة بتسلحه بإنجازات الثورات الأدبية التى تمت على المستوى الدولى ، ولكن هذا الانفصال الذى أحدثه لا يمكن فهمه إلا من خلال عالمه القومى، الذى يقوم هذا الانفصال ضده ، ودرس علم التشريح" (٦٨) الذى نُشر فى بلجراد عام ١٩٧٨ يعد وصفاً دقيقاً للحيز الأدبي اليوغوسلافي ، وكان كيش قد كتبه بمناسبة قضية كان فيها هو الضحية : اتهامه بالسرقة الأدبية فى روايته "مقبرة لبوريس دافيد وفيتش" *Un tombeau pour Boris Davidovitch* (٦٩) وأصبح دانييلو كيش منذ ذلك الحين واحداً من أشهر كتاب يوغوسلافيا وأحد كتاب جيله النادرين الذين تم الاعتراف بهم خارج الحدود... وكان كيش محسوداً ومهمشاً ومعادياً للتيار القومى ومواطناً عالمياً فى بلدٍ مغلق على نفسه

ومنقسم ، وبدأت أعماله فى الخروج عن الحدود القومية وترجمت إلى الكثير من اللغات ، وكان فى كل شيء على نقيض المفكرين القوميين .

ولا يمكن أن يكون الاتهام بالسرقة الأدبية ممكناً وقابلأ للتصديق إلا فى عالم أدبى لم تمسه بعد أية ثورات أدبية كبرى . ويتعين توفر عالم محكم الإغلاق يجهل كل الابتكارات الأدبية "الفريية" (يقول دانيلو كيش : إن لهذه الصفة فى بلجراد معنى تحقيرياً) ليتسنى القول على نص بأنه صورة طبق الأصل وهو الذى اتخذ من الحداثة الروائية الدولية مرجعية له . إن الإدانة بالسرقة الأدبية هى فى الواقع الدليل على "التأخر" الجمالى لصربيا التى تقع فى "الماضى" الأدبى بالنسبة لخط جرينتش ، وما يطلق عليه كيش "الأسلوب الفلكورى القديم" ، و"الواقعية" ، و"أسلوب البرجوازية الصغيرة القديم" ، و"الجمال" ما هو إلا أسلوب آخر لتعيين الممارسات التقليدية لحيز أدبى مغلق على نفسه لا يقوى إلا على تكرار المفهوم الواقعى الجديد للرواية بصورة لانهائية .

والنقد العنيف للقومية الذى بدأه "درس فى علم التشريح" ليس سياسياً بالمعنى الضيق للفظ؛ ولكنها وسيلة لحماية - من الناحية السياسية - موقف للاستقلال الأدبى، ورفض أدبى للاعتراف بالقوانين الجمالية التى يفرضها عالم قومى . ويكتب كيش: "يتم تعريف الكاتب القومى على أنه جاهل"^(٧٠) ، وهو فى كل الأحوال - ووفقاً لتعبير بينت - أكاديمى ومحافظ من الناحية الأسلوبية بما أنه لا يعرف سوى التقليد القومى . وهذه "الفجوة الدائمة"^(٧١) ، بالإضافة إلى "عامل التفاضلية" هذا لنصوصه بالنسبة للأعمال الخاضعة لقوانين الأدب الصربى"^(٧٢) يفسران جزئياً شكل أعماله نفسها : ففى الحيز الأدبى اليوغوسلافى الذى يتسم بالمفارقة التاريخية على مستوى التأريخ، كافح دانيلو كيش لفرض معايير للأدب المستقل متخذاً من الأدب العالمى مرجعية له .

أشكال السيطرة الأدبية

فى العالم الأدبى، لا تتم ممارسة التبعية بطريقة مشاركة ، فالهيكل نو التدرج الهرمى ليس خطياً ولا يمكن وصفه تبعاً للشكل البسيط لسيطرة مركزية وفريدة . وإذا كان الحيز الأدبى مستقلاً نسبياً، كان بالتالى تابعاً نسبياً للحيز السياسى : وآثار هذه

التبعية الأصلية متعددة . وبعبارة أخرى فى الجمهورية العالمية للآداب يمكننا الاستدلال على مبادئ سيطرة أخرى - سياسية بصفة خاصة - تمارس عن طريق اللغة .

ونجد هنا كل الازدواجية - التى تم وصفها - والتى تسبق الحركة الأدبية نفسها : بما أن اللغة ليست أداة أدبية مستقلة ولكن وسيلة سياسية دائماً، لذا يبدو خضوع العالم الأدبى لتبعيات سياسية عن طريق اللغة ضرباً من ضروب التناقض ، ولذا تميل أشكال التبعية - التى "تتداخل" فى بعضها البعض - إلى التوافق والتداخل وإخفاء بعضها البعض . ويمكن للأحياء المسيطر عليها كذلك أن تتسم بنفس هذه الصفات بطريقة لا تقبل الانفصال سواء من الناحية اللغوية أو السياسية ، وتمارس أيضاً السيطرة السياسية - لا سيما فى البلدان التى خضعت للاستعمار - فى شكل لغوى يتضمن فى ذاته تبعية أدبية . وعندما تكون هذه التبعية لغوية (وثقافية) فقط ولاسياسة - كتلك التى تخضع لها كل من : بلجيكا ، أو سويسرا ، أو النمسا على سبيل المثال - تكون السيطرة أيضاً - ونتيجة لذلك - أدبية . ولكن يمكن للسيطرة أن تكون أيضاً نوعية، أى لا يمكن ممارستها أو قياسها إلا بقياسات أدبية . وتعد فاعلية إقرار المحافظ الباريسية وقوة قرارات النقد والشرعية التى تضيفها المقدمات أو الترجمات التى يوقعها كتابٌ معترفٌ بهم فى المركز ؛ (فقد كتب جيد Gide مقدمةً للأديب المصرى طه حسين وترجم أعمال طاغور^(٧٣) Tagore، وأدخلت مارجريت يورسنار Marguerite Your- cenar فى فرنسا أعمال اليابانى يوكيو ميشيما^(٧٤) Yukio Mishima)، وكذلك النفوذ الذى تحظى به السلاسل الأدبية الكبيرة والنور الرائد لكبار المترجمين، بعضاً من مظاهر هذه السيطرة النوعية .

وبما أن كل أشكال السيطرة يمكن أن تختلط أو تتطابق أو يخفى بعضها البعض فإن أحد أهداف هذا الكتاب هو وصف الأشكال النوعية للسيطرة الأدبية التى نادراً ما تم إدراكها أو وصفها بهذه الصورة، مع بيان أن علاقات القوة تلك يمكن أن تكون الشكل التلميحى لعلاقات السيطرة السياسية . ولكن الأمر يتعلق أيضاً - على النقيض من ذلك - ببيان انعدام إمكانية تحويل مسألة علاقات السيطرة الأدبية إلى علاقة قوة سياسية بسيطة، كما يفعل أحياناً الذين ينزعون إلى حد مجمل المشكلات التى تظهر للأكثر عوزاً من الناحية الأدبية فى كونها نتيجة للتاريخ الاستعماري، أو ينزعون إلى وصف "فارق المكانة" بين الآداب القومية بالرجوع إلى الأشكال الأكثر شيوعاً لتحليلات

السيطرة الاقتصادية التي يتم قصرها على التناقض بين "المراكز" و "الأقاليم" ، والحق أن هذا التحيز ينزع إلى تحييد العنف النوعي الذي يسبق العلاقات في العالم الأدبي كما ينزع إلى إخفاء الظلم والتنافس اللذين ينتجان من التناقض الأدبي البحت بين المسيطرين والخاضعين أدبيًا. ولا تسمح هذه النماذج السياسية بفهم صراع الخاضعين - في نوعيته - ضد المراكز والمراكز الإقليمية المرتبطة بالمجالات اللغوية ولا - بصفة خاصة - بفهم نوعية الحدث والجمالية الأدبية ، وبالإضافة إلى ذلك ولتعقيد النموذج بصورة أكبر، يتعين الحديث عن ازدواجية السيطرة الأدبية ، فهي شكل خاص جداً للتبعية يتسنى للكتاب عن طريقه إما الخضوع وإما استخدام هذه التبعية كوسيلة للتحرر والشرعية . ويمثل نقد فرض أشكال أو أجناس أدبية قائمة لأنها موروث من ثقافة المستعمر، كما يفعل بعض النقاد الذين يطلق عليهم "ما بعد الكولونيالية"^(٧٥) جهلاً بأن الأدب نفسه، كقيمة مشتركة لحيز بأكمله، هو إلزام موروث من سيطرة سياسية ولكنه أيضاً وسيلة تسمح - عند الاستحواذ عليها - للكتاب الأكثر عزاً نوعياً بالوصول إلى الإقرار والوجود النوعيين .

مناطق أدبية ومجالات لغوية

المجالات اللغوية، التي تعد أنواعاً من "شبه المجتمعات" في العالم الأدبي هي نتاج للسيطرة الأدبية واللغوية وتجسيد لهما ، ومن خلال التصدير السياسي للغات مركزية، سمحت الأمم الاستعمارية، وخاصة الأدبية ذات السيطرة منها، بدعم القطب السياسي، ومن ثم تشكلت مجالات لغوية (أو لغوية-ثقافية) كنوع من توسع الأحياء الأدبية القومية الأوربية ، ويكتب سلمان رشدي : "عاد الغزاة نوى البشرية الوردية إلى بلادهم زاحفين، وخلفوا وراءهم برلماناتهم ومدارسهم والطرق العريضة وقواعد لعبة الكريكت."^(٧٦) . وقد فرض "العصر الوردى العظيم" نفسه بصورة كبيرة، عن طريق التوحيد اللغوي والثقافي، ويتحدث إدوارد جليسان Edouard Glissant، شاعر جزر البحر الكاريبي ، فيما يتعلق بالحركات الاستعمارية الكبرى عن "نزعة" اللغات الأوربية الطبيعية إلى "التصدير، مما يولد في أغلب الأحيان نوعاً من الميل إلى العالمية"^(٧٧) ، ويكتب في هذا الصدد : "كانت اللغة هي أول ما يصدره المستعمر ، ولذا كانت اللغات الغربية مشهورة بأنها لغات ناقلة وكانت تلعب دور المترو"^(٧٨).

وتشتمل كل "أراضٍ لغوية" على مركز يراقب الإنتاج الأدبي الذى يخضع له ويستقطبه ، وتلعب لندن اليوم دوراً مركزياً (بالرغم من تنافسها مع نيويورك وتورنتو) بالنسبة : للاسترااليين ، والنيوزلنديين ، والأيرلنديين ، والكنديين ، والهنود ، والأفارقة الناطقين بالإنجليزية ، وتظل برشلونة - وهى العاصمة الفكرية والثقافية لإسبانيا - مركزاً أدبياً كبيراً للاتينيين الأمريكيين؛ وتلعب باريس دوراً مركزياً لكتاب أفريقيا والمغرب العربى وبلجيكا وسويسرا وكيبك التى ترتبط بهم بدايةً بعلاقات سيطرة أدبية ولا سياسية ، وتظل برلين عاصمة الإقرار الأولى للكتاب النمساويين والسويسريين كما تعد قطباً سائداً لدول شمال أوروبا وكذلك بالنسبة للأمم وسط أوروبا التى نشأت من تفكك الإمبراطورية المجرية .

ويحتفظ كل مجال "لغوى-ثقافى" باستقلال بالنسبة لغيره : فهو "أدب - عالم"، نقلاً لمفهوم بودلير "اقتصاد - عالم"، أى تجمع يتسم بالتماثل والاستقلال والمركزية لا يتم فيه إدانة انتقال الأعمال فى اتجاه واحد ولا شرعية السلطة المركزية فى الإقرار . وتعطى مجموعة كبار الكتاب، والجوائز الأدبية، والأجناس الأدبية التى يفضلها تاريخ ما، والتقاليد الخاصة، وحتى المنافسات الداخلية، شكلاً ومضموناً لإنتاج أدبى فى تجمع لغوى معين . وتفرض هذه التجمعات أو تفترض معايير مختلفة (فرنكوفونية، كومنولث، إلخ...) تبعاً لتاريخها وعاداتها الخاصة . وداخل كل مجال، نجد الهيكل ممثلاً بصورة كبيرة لهيكل الحيز العالمى ، وينشأ تدرج هرمى دقيق بين مختلف التابعين وفقاً لبعدهم الرمزي - الجمالى لا الجغرافى - عن المركز . ويمكن أن تنشأ مواجهة بين عدد من المراكز - لندن ونيويورك على سبيل المثال فى المجال الأنجلوفونى - على احتكار الشرعية وتجسيد أحد الأقطاب المتصارعة فى الحيز العالمى . ويحاول كل "مكان هام" فرض بديهية مركزيته وسلطته على الأراضى اللغوية التابعة له وبالأخص فرض احتكاره للإقرار الأدبى على الأراضى الواقعة تحت سيطرته المدرسية واللغوية والأدبية .

وهكذا تنفذ العواصم الأدبية الكبيرة مختلف نظم الإقرارات، التى تسمح لها بالحفاظ على نوع من "الحماية" الأدبية : وتستمر هذه العواصم فى ممارسة سلطة سياسية على أساس أدبى بفضل ازواجية استخدام اللغات المركزية . ولذا يعد تخليد

السيطرة - حتى فى شكل الاستعمار الجديد "الهادىء" للغة والأدب - عاملاً قوياً لتدعيم القطب التابع (سياسياً واقتصادياً) للحقل الأدبى العالمى .

ومن المؤكد أن لندن هى العاصمة الأخرى للأدب ولا يرجع ذلك إلى رأسمالها الأدبى فحسب ؛ ولكن أيضاً إلى ضخامة إمبراطوريتها الاستعمارية القديمة . ويعد نطاق قوة الاعتراف التى استطاعت لندن منحها (فى أيرلندا ، والهند ، وأفريقيا ، واستراليا) من أوسع النطاقات على المستوى العالمى؛ فلندن هى العاصمة الأدبية لكتاب جد مختلفين مثل : شو ، وبييتس ، وطاقور ، وناريان Narayan وسوينكا ، أى العاصمة الأدبية لجمل الكتاب القادمين من أجزاء مختلفة من العالم تقع تحت الاستعمار الإنجليزى . وسلطة الإقرار الأدبية تلك التى تمتد على مساحة واسعة يعطيها ثقلأ أدبياً عالمياً ، فدائماً ما أعطت العاصمة البريطانية مشروعية حقيقية للكتاب المنبثقين عن إمبراطوريتها الاستعمارية ؛ وتشهد بذلك جائزة نوبل التى حصل عليها كل من طاغور وبييتس وشو وسوينكا . ويعد الإقرار اللندنى شهادة أدبية حقيقية تسمح للكتاب الهنود - أى إن كان مركزهم داخل المجال الهندى أو الإنجليزى - سواء كانوا متشبعين "بالقيم" البريطانية مثل نايبول أو بينهم علاقة نقدية مثل سلمان رشدى - بالوجود الأدبى على الساحة الدولية - حتى لو لم يخلُ هذا التشريف الأدبى من الأفكار المسبقة .

ويكتب سلمان رشدى عن أحد أبطال "آيات شيطانية" (٧٩) وهو صلاح الدين شمشا، هندى هاجر إلى لندن : "من بين كل الأشياء الخاصة بالفكر، أحب فى المقام الأول الثقافة المتغيرة والتى لا ينضب معينها للشعوب الناطقة بالإنجليزية؛ وكان قد قال [...] إن عطيل Othello هذه المسرحية وحدها"، توازى إنتاج أى كاتب مسرحى من أى لغة أخرى . وعلى الرغم من إدراكه للمبالغة فى التصوير، كان يعتقد بأنه لا يبالغ كثيراً [...] ؛ فقد أعطى حبه لهذه المدينة، لندن، مفضلاً إياها على مسقط رأسه، أو على أى مدينة أخرى؛ فقد تقدم نحوها خلسةً، تغمره سعادة متزايدة ، وكان يتسمر كالتمثال كلما اتجهت بنظرها نحوه وهو يحطم بامتلاكها، بمعنى أن يصبح هو كما فى لعبة الأطفال التى يتحول فيها الطفل الذى يلمس "الشمس" إلى الكيان الذى يأمله [...] . وتاريخ لندن الطويل [...] كمأوى، وهو الدور الذى تقوم به على الرغم من جحود أبناء اللاجئين؛ دون الحديث المجامل الخاص باستقبال "أمة لاجئين" دون حفاوة للجميع، على

جانب المحيط الآخر... والسؤال الذى يثور هو أكانت الولايات المتحدة، بلجنة مكارثى McCarthy الخاصة بها، قد سمحت لـ هو شى منه Ho Chi Minh بأن يعمل طباًخاً فى فنادقها، ماذا كان يمكن لقانون ماك كارن والتر Mc Carran-Walter أن يقول ضد الشيوعيين لكارل ماركس معاصر، إذا وقف على بابهم بلحيته الكثيفة وهو فى انتظار عبور الحدود؟ أو اه يا لندن! ما أحرق تلك الروح التى لا تفضل لندن وروائعها القديمة وشكوكها الجديدة على الثقة العنيفة لروما الجديدة عبر الأطلنطية^(٨٠). ونجد فى مبدأ الجذب اللندنى السمتين المميزتين الخاصتين بوصف باريس : فهى من ناحية رأس مال أدبى هام ، ومن ناحية أخرى تتمتع بشهرة كبيرة خاصة بالليبرالية السياسية.

ويسبب قدرتها السياسية الأكيدة غير المتنازع عليها، كانت لندن دائماً سلاحاً فى الصراع الدائم بين العواصم الأوربية بعضها البعض . ففي زمن سيادة فرنسا الأدبية المطلقة فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أمكن استخدام لندن كسلاح ضد باريس من كل منافسيها . ففي ألمانيا - على سبيل المثال - فى وقت تأسيس أدب قومى حاول الجيل الذى يُطلق عليه "ما قبل الكلاسيكية" وهو جيل كلوبستوك Klopstock ، وخاصة لسنج Lessing فتح سبيل جديد ما بين عامى ١٧٥٠ و ١٧٧٠ باقتراح الارتكاز على نموذج إنجليزى لإنهاء محاكاة (وبالتالى سيادة) الفرنسيين . ويعد لسنج مؤسس حركة إعادة تقييم أعمال شكسبير فى ألمانيا.

ونادراً ما تفرض لندن نفسها خارج نطاق سلطتها القضائية اللغوية وخارج نطاق الأراضى التى كانت تستعمرها فيما قبل . ويظهر تحقيق أُجرى مؤخراً أن الناشرين اللندنيين يصدرون عدداً قليلاً من الترجمات الأدبية ، وأن محافل الإقرار لا تحتفى سوى بالنصوص المكتوبة بالإنجليزية^(٨١). ويرجع الثقل الذى تتمتع به لندن إلى اتساع نطاق مجالها اللغوى وإلى موقف السيادة الذى اكتسبته اللغة الإنجليزية . ولكن تسبب ارتكاز سلطة إقرارها على أساس لغوى - وبالتالى سياسى فى أغلب الأحيان - بعدم تمتعها بالصيغة النوعية ، وثقلها الأدبى الخالص ليس من نفس طبيعة ثقل باريس.

وفى يومنا هذا، تسببت المنافسة - داخل المجال الثقافى الإنجليزى - بين لندن ونيويورك فى ازدواجية قطبية واضحة داخل المجال الثقافى للغة الإنجليزية . ولكن إذا كان المركز الأمريكى هو فى الوقت الحالى - نون جدال - القطب الاقتصادى العالمى فلا يمكننا مع ذلك القول بأن أمريكا قد أصبحت قوة أدبية للإقرار العالمى مُعترفاً

بشرعيتها . والسؤال ذاته هنا يعد رهاناً فى الصراع ، ويتوقف أسلوب الرد عليه على المركز الذى يحتله من يأخذ موقفاً حول الموضوع. والحق أن عدداً كبيراً من الكتاب يستخدمون علاقة القوة هذه للقيام بدور عاصمة أدبية ضد أخرى .

القصة فى فترة ما بعد الكولونىالية

عندما قامت الأمم الأوربية بتصدير لغاتها قامت فى الوقت ذاته بتصدير صراعاتها، أو بالأحرى أصبح الكتاب البعيدون عن المركز أحد الرهانات الكبرى لهذا الرهان ، وأمكن منذ ذلك الحين قياس سلطة أمة أدبية مركزية بالابتكارات والانقلابات الأدبية التى أحدثها الكتاب البعيدون عن المركز والمُعترف بهم عالمياً فى لغتها . وبالنسبة للغة - والتقليد الأدبى المرتبط بها - يعد هذا طريقة جديدة "لإثبات" قدرتها عملياً على خلق حداثة وإعادة تقييم رأس المال الخاص بها عن طريق كتاب مارست سيطرتها عليهم . ومن هنا يتسنى لنا فهم أهمية مفاهيم مثل "أدب الكومنولث" أو "الفرنكوفونية" التى تسمح باستعادة الابتكارات الأدبية الواقعة على المحيط الدائرى وضمها تحت راية أدبية - ثقافية مركزية .

واعتباراً من ١٩٨١ - على سبيل المثال - مُنحت أشهر جائزة أدبية فى بريطانيا - جائزة بوكر - مراراً لكتاب "ليسوا تماماً" - على حد تعبير الكاتب الهندى بهراتى مخرجى Bharati Mukherjee - منبثقين عن الهجرة أو المنفى أو ما بعد الاستعمار . وفى عام ١٩٨١ مُنحت الجائزة لكتاب "أطفال منتصف الليل" تأليف سلمان رشدى، ثم لكيرى هولم Keri Hulm من أصل مايورى عن كتابه "رجال السحابة البيضاء الطويلة" ^(٨٢) ، ثم لبن أوكرى Ben Okri وهو كاتب نيجيرى ، ثم لمايكل أونداجى من أصل سريلانكى ، ثم لكازيو إيشيجورو Kazuo Ishiguro من أصل يابانى . واستفاد أستراليان وجنوب أفريقى وبعض الكتاب المرشحين للجائزة من أصول غير إنجليزية من انتباه النقاد ومن بينهم تيموسى مو Timothy Mo ، وهو من أصل صينى . ولم يكن الأمر يستدعى المزيد حتى يستنتج النقد - وهو يخلط الأثر بالسبب - وجود أدب "جديد"، وحتى وجود حركة أدبية حقيقية منبثقة عن الإمبراطورية البريطانية السابقة .

وبالفعل تحدى الناشرين رغبة فى تجميع مؤلفين ليس لديهم شىء مشترك أو لديهم شىء قليل تحت مسمى واحد، لإحداث أثر جماعى . وأثر هذا "المسمى" (مثل نموذج "الطفرة" اللاتينية-الأمريكية) هو أحد الاستراتيجيات الصحفية والنقدية الأكثر فاعلية

لإضفاء الشرعية على "جدة" مشروع أدبي. فايشيجورو Ishiguro، الذي هاجر أهله اليابانيون عندما كان طفلاً ، ليس منبثقاً عن الاستعمار وليس له نفس العلاقة مع إنجلترا كعلاقة كاتب هندي مثل سلمان رشدي . فبن أوكري من أصل نيجيري مثل وول سوينكا الذي لم يُصَف إلى عدد المؤلفين المستعمرين الجدد رغم إقراره على المستوى الدولي وحصوله على جائزة نوبل . وكذلك الحال بالنسبة لنايبول الذي منحه الملكة لقب نبيل وطبق نوعاً من الانخراط العنيد . أما مايكل أونداتجي Michael Ondaatje فقد اهتم هو "بمن ليس لهم أصولٌ بولية، فقد ولّوا في مكانٍ ما وقرروا العيش في غيره" . ورفض سلمان رشدي - في مختلف المقالات التي نشرها - بعد نجاح "أطفال منتصف الليل" اعتبار هذا الكتاب انتاجاً ينتمي لفترة ما بعد الإمبريالية ، وكان من أوائل من ندبوا بالتمثيلات الجغرافية السياسية للأعمال في علم التصنيف البريطاني الجديد ، فقد كتب عام ١٩٨٣: "في أفضل الظروف، يتم تصنيف ما نطلق عليه "أدب الكومنولث" في مرتبة أدنى من الأدب الإنجليزي "خالص" [...] وهذا ما يضع الأدب الإنجليزي في المركز وباقي العالم على المحيط الخارجي"^(٨٣) . وهو يقدم بذلك ازواجية إقرار النقد البريطاني الذي يسمح بالاحتفاء بسلطة "الحضارة" البريطانية وانتشارها، عن طريق الانخراط الناجح الذي يدل عليه خير دليل كل هؤلاء الكتاب، وكذلك عن طريق الاتساع غير العادي لنطاق الأراضي التي يغطيها هذا الإقرار . وبعد جمع كل هؤلاء الكتاب النيجيريين ، والسريلانكيين ، والكنديين ، والباكستانيين ، والهنود الناطقين بالإنجليزية تحت راية بريطانيا طريقة غربية وماهرة لاستعادة كل ما يكتب وجمعه - بطريقة جزئية - في مواجهة التاريخ الرسمي البريطاني .

وعلاوة على ذلك، غالباً ما تكون الإقرارات الأدبية - من طراز جائزة جوناكور أو جائزة بوكرك - قريبة من المعايير التجارية مما يجعلها تخضع لسلطة مزبوجة . وأصبح من الآن فصاعداً من الصعوبة بمكان التمييز بين الإقرارات الأدبية القومية والنجاحات التجارية التي اقتبس منها المحكمون معاييرهم الجمالية (وفي أغلب الأحيان تكون هذه النجاحات مرتبطة بصورة مباشرة أو غير مباشرة بمصالح الناشرين) . ولذا عندما تمدد الجوائز القومية الكبرى سلطتها في الحكم على مؤلفين منبثقين من الإمبراطورية الاستعمارية القديمة (تحت شعار الفرنكوفونية أو الكومنولث)، تكون الإقرارات خاضعة لمعايير ثلاثة : معايير تجارية ، ومعايير قومية ، اهتمامات استعمارية جديدة .

وكان الإبهام كبيراً مما دفع الناشرين - ولاسيما الأمريكيين - للبحث، أثناء رواج الإغراب، عن سر أفضل المبيعات الدولية الجديدة، لجمهور دولي. ويدل النجاح المبرمج لرواية الكاتب الهندي فيكرام سيث^(٨٤) "Vikram Seth" الولد المناسب "A suitable boy" خير دليل على هذه الظاهرة. وقدم النقد - سواء الإنجليزى أو الفرنسى - هذا الكتاب كعلامة أكيدة على تجديد الأدب باللغة الإنجليزية وكثائر من الإمبراطورية الاستعمارية البريطانية، بينما يستخدم الروائى أنوات أدبية ذات طابع إنجليزى خالص وقديمة إلى حد بعيد. ويؤكد الناشر بالفعل على أن أحداث الكتاب تقع "فى الهند" فى الخمسينيات وهو مكتوب وفقاً للتقليد العظيم لجين أوستن Jane Austen وديكنز "Dickens". وتبنى هذا الهندي خريج أكسفورد وستانفورد الشكل الشعبى "للحكاية التاريخية العائلية" مطبقاً معايير جمالية من القرن الماضى وملتزمًا برؤية عالمية شديدة الغربية، وهذا ما يدفعنا للقول بأنه يستخدم كل المعايير التجارية الأكثر انتشاراً. وبعيداً عن كونها علامة على "تحرر" أدبى للشعوب المستعمرة قديماً وارتقائها للعظمة الأدبية، تقدم هذه الرواية دليلاً قاطعاً على السيادة شبه المطلقة للنموذج الأدبى الإنجليزى على مجاله الثقافى. وعلى عكس لندن التى أسست - على الأقل بصورة كبيرة - سلطتها الثقافية على رأسمالها الأدبى واتساع نطاق أراضيتها اللغوية، لم تهتم باريس أبداً بالكتاب المنبثقين عن أراضيتها الاستعمارية، بل وازدرتهم طويلاً وأساءت معاملتهم كنوع من القرويين المصابين بالتهاب فى القدم، وهم شديداً الشبه حتى ليصعب إقرار اختلافهم أو الاحتفال به، ومع ذلك شديداً البعد حتى ليستحيل إدراكهم وحدهم. ولا تملك باريس تقليداً فى مجال الإقرار الثقافى نى النوعية اللغوية؛ وما يطلق عليه سياسة الفرنكوفونية ليست سوى بديل سياسى باهت للسطوة التى كانت تمارسها باريس - والتى لاتزال تمارسها جزئياً - على النظام الرمزى. وحظيت الجوائز الأدبية القومية النادرة - التى منحت لكتاب منبثقين عن الإمبراطورية الفرنسية القديمة أو لكتاب على هامش المجال اللغوى - باعتبار استعمارية جديدة بديهية.

وفى المجالات متعددة المراكز، يمكن للكتاب الواقعين تحت السيطرة اللعب على علاقة القوة بين المراكز اللغوية والسياسية. ويفعل المنافسة بين عاصمتين - لندن ونيويورك؛ لشبونة وساوباولو - تخضع الأحياء الأدبية القومية لسيطرة مزوجة، مما يسمح للكتاب - بطريقة غريبة - بالارتكاز على مركز للصراع بصورة أفضل ضد

الآخر . وهكذا فى الحيز الأدبى الكندى يتسنى للكتاب اختيار الانضمام إلى الفئات النقدية الأمريكية - مثل ميخائيل أونداتجى Michael Ondaatje ، وهو كاتب ولد فى سريلانكا (سيلان) وعاش فى تورونتو - أو على النقيض يمكن لهؤلاء الكتاب السعى إلى الارتكاز على لندن للفرار من سلطة الحيز الأمريكى أى من النويان فى اللاتمييزية . وينطبق هذا - على سبيل المثال - على الكاتبتين الكنديتين مارجريت أتوود Margaret Atwood أو جين أوركهرت Jane Urquhart اللتين تسعيان إلى تأسيس هوية أدبية كندية إنجليزية اعتباراً من التباعد المزدوج الذى يتسم به هذا الأدب سواء إزاء التقليد البريطانى أو التقليد الأمريكى. وتقول مارجريت أتوود : " يعد تاريخ كندا - بصورة جزئية تاريخاً للصراع ضد الولايات المتحدة و كان عدد كبير من الكنديين لاجئين سياسيين رفضوا الاستجابة للخضوع" (٨٥) . وفى قصة "نياجرا" Niagra تقدم جين أوركهرت تفسيرها لنشأة التاريخ الأدبى والقومى الكندى بعرض لقاء مؤرخ وشاعر فى شلالات نياجرا، وتحديدأ على الحدود بين أمريكا وكندا عام ١٨٨٩ ، وتجعل جين أوركهرت من هذا المكان الذى وقعت فيه معركة لنديز لين Lundy's lane فى عام ١٨١٢ (٨٦) رمزاً لنشأة قومية، بمعنى ملكية قومية للتاريخ : ويحاول المؤرخ - على عكس الرؤية البريطانية وكذلك الرواية الرسمية الأمريكية - إثبات أن هذه المعركة كانت بمثابة نصر كندى وانتهت بهزيمة أمريكية ("تخلوا، سرق الأمريكيون انتصاراتنا! هذا شيء غير معقول [...] فهم يدعون أن انتصارهم كان كاملاً!") (٨٧) . أما الشاعر الشاب فيتردد بين رؤية العالم التى نقلتها له الرومانسية الإنجليزية (فلن تجد أبداً نرجس وردزورث Wordsworth هنا) (٨٨) ، ولا مشهد الطبيعة الأمريكى الذى لا مثيل له . ولا يتسنى لنا فهم الرهانات الحقيقية لأعمال أوركهرت إذا أغفلنا هذه الرغبة فى نشأة قومية، مرتبطة بكل الأعمال المنبثقة عن أحياز أدبية واقعة تحت السيطرة . وينطبق هذا على الأيرلنديين الذين يستطيعون اليوم البحث عن تأييد وإقرار فى الولايات المتحدة وذلك فى صراعهم ضد سطوة لندن الاستعمارية الجديدة بسبب زيادة نفوذ المجال - ولاسيما الجامعى - الأمريكى . ويسمح التواجد الكبير لجالية أيرلندية تلعب دوراً سياسياً وفكرياً فى أن واحد بتعديل هيكل علاقات القوة الاستعمارية الجديدة الطبيعية .

وينفس المنطق، تسمح النزعة إلى الإكثار من المؤسسات وأجهزة الرقابة وإقرار النوعية البرازيلية - فى ؛ ومنا هذا - للمتصارعين الآخرين فى المجال الناطق

بالبرتغالية، والأقل تزوداً بالموارد الثقافية والأدبية بالارتكاز على القطب البرازيلي للمطالبة بنورها بقلب سياسي وأدبي للمعايير النحوية البرتغالية . وهكذا فكل من يريد في الوقت الراهن - في أفريقيا الناطقة بالبرتغالية - الوصول إلى الحداثة والاستقلال الأدبي ؛ الاستناد أولاً إلى تاريخ الشعر البرازيلي ؛ والتنديد خاصة "بالقيود" اللغوية وبالتالي الثقافية للغة البرتغالية للبرتغال التي فرضها البرازيليون .

وقد شرع الكاتب الأنجولي نو الأصل البرتغالي جوزيه لواندينو فييرا José Lu- andino Vieira ومن بعده الموزنبيقى ميا كوتو^(٨٩) Mia Couto في اللجوء إلى الموارد الأدبية البرازيلية لرفض سطوة النماذج الأوربية وتشكيل سلالة وتاريخ أدب خاصين، ويقول ميا كوتو : "يعمل الشعراء الموزنبيقيون - في يومنا هذا بصفة خاصة - على تحويل اللغة البرتغالية ، وأهم الشعراء بالنسبة لنا في موزنبيق هم الشعراء البرازيليون ؛ لأنهم سمحوا لنا بطريقة ما بالاعتداء على اللغة . وهم أناس مثل درموند دي أندراد Drummond de Andrade ، وماريو دي أندراد Mario de Andrade ، وجيماريس روزا ، وجراسيليانو راموس Graciliano Ramos وآخرين نجحوا في تجديد اللغة البرتغالية"^(٩٠) . ويمكن للأفارقة اليوم الاقتراض من رؤوس الأموال الأدبية التي كدسها البرازيليون في العشرينيات ومن احتياطي الحلول التي اختبروها لرفض الخضوع الفكرى للبرتغال ، منهم يستخدمون الشعار التحررى مجدداً لصالحهم، ويدفعون بدورهم وضع اليد الذي تمارسه البرتغال إذ كانوا إحدى آخر ممتلكاتها، ويطالبون باستقلالهم النوعى إزاء البرازيل التي كانت من قبل في نفس الموقف ولكنها نجحت في خلق أدب قومي وحلول جديدة .

وينفس المنطق، يبدو وضع الكتاب الفرنكوفونيين محيراً بل ومأسوياً؛ فباريس بالنسبة لهم هي في نفس الوقت عاصمة السيادة السياسية والأدبية، وكل المتصارعين على المستوى العالمى، عاصمة الأدب . ولذا فهم الوحيدون الذين لا يستطيعون التضرع إلى باريس كمكان نوعى ثالث ، ولا تسمح البدائل ولا الحلول البديلة بالهروب من باريس أو باستخدامها لابتداء انشقاق جمالى ويكون الحل كما فعل راموز بالانسحاب داخل الحيز القومى .

وتتسم سلطة باريس بشدة العنف والشراسة حتى ليصعب إنكارها أو رفضها باسم العقيدة الشاملة في عالمية فرنسا وكذلك باسم قيم الحرية التي رقتها فرنسا

نفسها ثم احتكرتها . كيف يمكن ابتكار أدب متحرر من فروض أحد أكثر الآداب المسلم بها في العالم وتقاليده والتزاماته ؟ ولا يتسنى لأى مركز أو عاصمة أو محفل تقديم مخرج حقيقى .

وقد رسم الكتاب الذين يواجهون هذه المعضلة تصورات لبعض الحلول، من بينها الحيلة النظرية الخاصة "بفرنستين". ومنذ فترة طويلة سمح الاعتقاد فى الأزواجية المزعومة لفرنسا - فرنسا الاستعمارية والرجعية والعنصرية مقابل فرنسا النبيلة والكريمة وأم الفنون والآداب والمحرة وواضعة حقوق الإنسان والمواطن^(٩١) - للمفكرين بالحفاظ على فكرة حرية ونوعية أدبية لازمة لوجودهم الأدبى تسمح لهم فى الوقت نفسه بالصراع ضد الخضوع السياسى . وتنوعت - فى يومنا هذا - المخارج والاستراتيجيات وتم تهذيبها . وللهروب من السلطة المطلقة الفرنسية طالب بعض الكتاب مثل كتاب جزر أمريكا الوسطى - إدوارد جليسان Edouard Glissant وباتريك شموازو Patrick Chamoiseau ، ورفائيل كونفيان Raphaël Confiant ، وكتاب الجزائر (رشيد بوجدره) - بنموذج فوكتر، وأعلن البعض الآخر مثل الفينى تييرنو مونيمنبو^(٩٢) Tierno Monénembo صراحة بدينه تجاه اللاتينيين الأمريكين ولاسيما أوكتاويو باث وأعلنوا حريتهم فى الإبداع . ولكن كل ما يقومون به ما هو سوى انعطاف... ففوكتر - شأنه شأن كتاب أمريكا اللاتينية كافة - تم إقراره فى باريس . وتعد المطالبة بهؤلاء الكتاب نوعاً من الاعتراف بسلطة باريس النوعية وأحكامها الأدبية .

الهوامش

(1) Braudel, civilisation matérielle, économie et capitalisme 1.3, Le temps du Monde, op.cit, p36-38

(2) Ensemble qu'on pourrait appeler espaces littéraires "centraux excentriques"

(3) B.Anderson, L'Imaginaire national, op.cit, p.59

(4) Marc Ferro, histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances. XIII^e -XX^e siècle, Paris, Editions du Seuil, 1994 .notamment chap.V II, "Les mouvements d'indépendance-colon"

(5) B.Anderson, L'imaginaire national, op.cit, p.62-75.

(6) Arturo Uslar Pietri, Insurgés et Visionnaires d'Amerique Latine, Paris, Criterion, 1995 .p.7-8 (tard. Par P. Dessommes Florez).

(7) Octavio Paz, la quête du présent. Discours de Stockholm, Paris, Gallimard, 1991 .p.11 (trad.par. J.-C Masson).

(8) Cf. P. Bourdieu, "La conquête de l'autonomie", les Règles de l'art, op.cit., 1992 ,p.75-164.

(٩) ونجد الدليل على ذلك ، لا سيما في التزام الكتاب في مناقشات حول الإصلاحات الإملائية والدفاع عن اللغة الوطنية يثبت بما لا يقبل الشك تبعيتهم السياسية في الوقت الذي يتجهون فيه إلى الالتزام باسم نوعية أدبية خاصة

(10) P. Bourdieu, Homo academicus, Paris, édition de Minuit, 1984 .p.226

(11) G. Stein, Paris-France, Alger, Charlot, 1945 (trad. par la baronne d'Aiguy), p.23

(12) V.Hugo, op.cit, p XXIX

(13) Ibid, p.XXX

(14) G.Stein, Paris-France, op.cit, p.20-25

(15) Frédéric II de Prusse, De la littérature allemande, op.cit,p28

(16) Ibid, p.33

(17) Ibid, p.49

(18) V.khlebnikov, Nouvelles du je et du monde, op.cit

(19) O.Paz, *Le Labyrinthe de la Solitude*, Paris, Gallimard, 1972 p.165 (trad.par J.C Lambert).

(20) D.Kiv, "la conscience d'une Europe inconnue", entretien avec L.Tenorio de Delpech)

(21) P.Valéry, "La liberté de l'esprit", loc.cit, p.1083

(٢٢) يسعى الذين أعلنوا عن أنفسهم بوصفهم "خالدين" في الأكاديمية الفرنسية إلى إنتاج استراتيجية من نفس الطراز ، ولكن بادعاء سن قوانين حول تحويلهم إلى "كلاسيكيين" ...

(23) O.Paz, op.cit, p.185

(24) O.Paz, *La quête du présent*, op.cit, p.15

(25) Ibid, P.18-20

(26) Je souligne

(27) O.Paz, op.cit, p.20-21

(28) C.F. par exemple, Léon Edel, *Henry James, une vie*, Paris, Editions du Seuil, 1990 .p.226 (trad. Par A Müller)."Henry James serait conduit à faire la navette entre deux mondes [...] et à naviguer entre deux pôles :le provincialisme et le cosmopolitisme."

(29) Mario Vargas Llosa, *Contre vents et marées*, Paris, Gallimard, 1989 .p.93 (trad. Par A.Bensoussan).

(30) D.Kis, *Le résidu amer de l'expérience*, op.cit, p.71.

(31) D Kis, "Nous prêchons dans le désert ."Homo poeticus, op.cit, p.11

(32) CF Max Daireaux, *Littérature hispano-américaine. Panorama des littératures contemporaines*, Paris, Kra, 1930 .p.95-106.

(33) R.Dariö, *Histoire de mes livres*, cité par G. de Cortanze. "Rubén Dariö ou le gallicisme mental " .in R.Dariö, *Azul...* op.cit, p.16. Je souligne.

(34) Ibid, p.15

(35) Ibid.

(36) Jorge Luis Borges, *Nouveaux dialogues avec Oswaldo Ferrari*, Paris, Editions de l'aube-Éditions Zoé, 1990 .p.89.90.(trad. Par C. Couffon).

(37) CF. Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996 .notamment chap.V, "Le Genombrott, 1870 à 1890 environ ."p.135-195.

(38) Georg.Brandes traduit en 1869 *On the subjection of Woman*, de Stuart Mill.

(39) Thure Stenström, Les relations culturelles franco-suédoises de 1870 à 1900. Une amitié millénaire. Les Relations entre la France et le Suède à travers les âges, M. et J-F Battail (éds), Paris, Beauchesne, 1993 .p.295-296.

(40) En Français .Égarements, Paris, Viviane Hamy, 1992 (trad. Par Balzamo). La jeunesse de Martin Birck, Paris, Viviane Hamy, 1993 (trad. par E.Balzamo) ; Le Jeu sérieux, Paris, Viviane Hamy, 1995 (trad.par E.Balzamo)

(41) Entretien inédit avec l'auteur, septembre 1993

(42) Henrik Stangerup, Lagoa Santa, Paris, Mazarine, 1985 (trad. par E.M. Jaquet-Tisseau).

(43) H. Stangerup, Le séducteur, Paris, Mazarine, 1987 (trad. par E. Eydoux)

(44) Entretien, septembre 1993

(45) C.F. Ramuz, Paris. Notes d'un Vaudois, op.cit., p.65.

(46) Antonio Candido, op.cit, p.244.

(47) Ibid, p.245.

(48) Entretien inédit avec l'auteur, juillet 1991

(49) J.Jurt, "The reception of Naturalism in Germany ."Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives, Brian Nelson (ed), New york/Oxford/Berg publishers, 1992 .p.99-110.

(50) J.Jurt "Le Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus. Historische Bedingungen des deutsch-französischen Kulturaustausches", Le Français aujourd'hui :une langue à comprendre, loc.cit, p.235.

(51) CF Michel Espagne et Michael Werner (éds), Qu'est ce qu'une littérature nationale Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire. Philologiques III, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

(52) Stefan Collini, public Moralists, Political thought and Intellectual life in Britain, 1850 - 1930 .op.cit, p.357.

(53) Ibid, p.357.

(54) Pedro Salinas est l'un des membres du groupe de la "génération ." 27 influencé à ses débuts par le futurisme cosmopolite, traducteur, il s'exile en 1939 .s'installe aux E-U et meurt à Boston en 1951.

(55) Juan Benet, entretien inédit avec l'auteur. J'ai réalisé deux entretiens avec Juan Benet :l'un en Octobre 1987(A) et l'autre en Juillet 1991 (B) pour tenter de comprendre son irruption improbable et sa place sur la scène littéraire espagnole. Entretien B

(56) Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, "Bibliothèque franco-allemande", 1993.

(57) Christophe Charle a décrit la même dichotomie dans le champ intellectuel européen au XIXe Siècle : "Les diverses conceptions des intellectuels qui s'affrontent en Europe peuvent se ramener, écrit-il, à l'opposition entre passeurs de frontières et gardiens de celles-ci". *Pour une histoire comparée des intellectuels en Europe*. *Liber*, Revue internationale des livres, numéro 26, mars 1996, p.11.

(58) V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, op.cit, p.407-408.

(59) James Joyce, *A portrait of the Artist as a young Man*, New York, the Viking press, 1964, p.246-247.

(60) J. Benet. Entretien B.

(61) L'Espagne a été un pays sans ambassadeur entre 1945-1949 et la frontière avec la France a été fermée pendant trois ans : au lendemain de la guerre civile, elle est restée à l'écart du conflit mondial malgré ses sympathies pro-allemandes, puis, dès le 12 décembre 1946, une résolution de l'Onu condamna le régime instauré par Franco : en accord avec l'Onu, la France ferma ses frontières avec l'Espagne.

(62) J.Benet. Entretien B.

(63) C.F L'Automne à Madrid vers 1950, op.cit. Les livres français lui arrivaient clandestinement par la valise diplomatique, grâce à son frère qui habitait Paris

(64) J.Benet. Entretien B.

(65) J.Benet. Entretien B.

(66) D.Kis, *La Leçon d'anatomie*, op.cit., p.53-54.

(67) Ibid., p.115

(68) Ibid.

(69) D.Kis, *un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979 (trad. par p.Delpech).

(70) D.Kis, *La Leçon d'anatomie*, op.cit, p.29

(71) Ibid., p.53

(72) Ibid., p.54

(73) Taha Hussein, *Le Livre des jours*, Paris, Gallimard, 1947. Rabindranath Tagore, *L'Offrande lyrique*, Paris, Gallimard, 1914

(74) M.Yourcenar, *Mishima, ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1981

(75) CF notamment Florence Harlow, *Resistance Literature*, New York and London, Methuen, 1987.

(76) Salman Rushdie, *Le Nouvel Empire à l'Intérieur de la Grande-Bretagne : parties Imaginaires. Essais et critiques*, 1981 1991 , Paris, Bourgois, 1993 , p.114 (trad. par A-Chatelin)

(77) Edouard Glissant, *poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990 .p.35

(78) Ibid., p.31

(79) Paris, Christian Bourgois, 1989 (trad. par A.Nasier)

(80) Ibid., p.433

(81) V.Gamme et M.Minon, *«Géographie de la traduction »*.loc.cit, p.55-95

(82) En français :Keri Hulme, *The bone People ou les Hommes du Long Nuage blanc*, Paris, Flammarion, 1996 (tard. Par F.Robert)

(83) S.Rushdie, *«La Littérature du Commonwealth n'existe pas »*.op. cit., p.82.

(84) Vikram Seth, *Un garçon convenable*, Paris,Grasset, 1995 (trad. par F.Adelstein)

(85) Entretien inédit avec l'auteur, novembre 1991

(86) Le 18 juin 1812 .les E-U déclarent la guerre à L'Angleterre c'est une occasion pour les Américains d'annexer le Canada à leur territoire ;les Anglais,eux, se défendent contre la menace de l'invasion et cherchent à reprendre les terres perdues de l'ouest. Les combats se soldèrent par un statu quo

(87) Jane Urquhart, *Niagara*, Paris, Maurice Nadeau, 1991 .p.73 (trad. par A Rabinovitch).

(88) Ibid, p.69

(89) Mia Couto, *Terre somnambule*, Paris, Albin Michel, 1994 (trad. par M.Lapouge-Petorelli)

(90) Entretien inédit avec l'auteur, nov 1994

(91) Raphaël Confiant, Aimé Césaire, *Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993 .p.88

(92) Entretien inédit avec l'auteur, mars 1993

الفصل الرابع

صناعة العالمية

يتعين على هذا الرجل، إذا ما كان حريصاً على الشهرة، نقل موهبته المتواضعة إلى العاصمة، ثم عرضها أمام الخبراء الباريسيين ولفع ثمن الخبرة، وحينئذ تصنع له شهرة تنتقل من العاصمة إلى الضواحي حيث يقبلها الجميع بهمة ...).

رودولف توفيفير^(١) Rodolphe Topffer

كانت باريس هي المدينة الوحيدة المقدمة في زماننا ، ولا يرجع ذلك إلى عبقريتها الإيجابية ؛ ولكن ربما بالعكس إلى طابعها التقري الذي جعلها متاحة للباحثين من كل القوميات مثل بيكاسو وخوان جريتش Juan Gris الإسبانيين، ومود يجلياني Modigliani ، وبوكسيوني Boccioni ، وسيفيريني Severini الإيطاليين ، وبرنكوسي Brancusi الروماني، وجويس Joyce الأيرلندي، ومونريان Mondrian الهولندي، وإيبشيتس Lipchitz الليواندي من لقوانيا، وارشيبنكو Archipenko ، وكندنسكي Kandinsky وياغلييف Diaghileve ، ولاريونوف Larionov الروسيين، وكالدير Calder ، وباوند Pound ، وجرتروود شتاين وبين راى Man Ray الأمريكيين، وكوكا Kopka التشيكي، ولبروك Lemh-bruck وماكس أرنست Max Arnst الألمانيين، ووندهام لويس Windham Lewis وتى. إى. هولم T.E. Hulme الإنجليزي [...] ، وكانت باريس لكل الفنانين والدارسين واللاجئين [...] أرض اللولية الثقافية [...] المحررة من القوالب القومية ومن السياسة القومية ومن المجالات القومية ومن حدود النطق العالمى ومن روح الجسد.

هارولد روسنبرج Harold Rosenberg

تقليد الجديد La Tradition du nouveau

يعد الإقرار الذي يأخذ شكل اعتراف النقد المستقل، نوعاً من عبور الحدود الأدبية ، واجتياز هذا الخط غير المرئي يعنى الخضوع لنوع من التغير، أو بتعبير أدق التحويل بالمعنى الكيماوى للفظ ، ويعد إقرار نص تحولاً- شبه سحري- لمادة طبيعية إلى "ذهب" وإلى قيمة أدبية مطلقة ، وبهذا المعنى تعد محافل الإقرار بمثابة الحارس للقيمة وضامنها والواضع لها، وعادة ما تكون هذه القيمة متحركة وموضع اعتراض ونقاش، بسبب علاقتها بالحاضر وبالحدث الأدبية ويقول فاليرى: "أقول قيمة، لأن هناك تقريراً وحكماً على الأهمية وحواراً حول السعر الذى نحن على استعداد لدفعه مقابل هذه القيمة [...] ، ويمكننا رؤية جدول سعر الصرف المدون على كل صفحات الصحف، كيف تدخل هذه القيمة فى منافسة هنا وهناك مع قيم أخرى ، إذ إن هناك قيمة تنافسية"، وهذا التحويل السحري الذى يحدثه كبار المقرين يعد بالنسبة للنصوص القادمة من أقطار التى لا تتمتع بإرث أدبى، تحولاً فى طبيعتها: فهو بمثابة انتقال من الوجود إلى الوجود الأدبى، ومن الاختفائية إلى حالة أدب، هذا التحول يطلق عليه هنا إضفاء الطابع الأدبى .

العاصمة وقرينها

لا تعد باريس عاصمة العالم الأدبى فحسب، فهى أيضاً- من هذا المنطلق - باب الدخول إلى "السوق العالمية للسلع الفكرية" كما كان يقول جوته، ومركز الإقرار الأكبر للعالم الأدبى . ويعد الإقرار السياسى ملجأ ضرورياً للمؤلفين الدوليين لكل الأحياء الواقعة تحت السيطرة: فالترجمات والقراءات النقدية والإطراءات والتعليقات هى بمثابة أحكام تعطى قيمة أدبية لنص ظل حتى ذلك الحين خارج حدود الحيز الأدبى أو خارج حدود الإدراك .

وينطق محافل أدبية مستقلة (نسبياً) لهذا الحكم، تصبح له آثار واقعية على انتشار النص والاعتراف به . والإيمان بأثر عاصمة الفنون قوياً حتى إنه لا يقتصر على قبول فناني العالم بأسره للسيادة الفرنسية فحسب، ولكن نظراً للتركيز الفكرى غير العادى الذى حدث فيها، أصبحت باريس المكان الذى يمكن للكتب والكتاب - بعد الحكم عليهم ونقدتهم وتحويلهم - خلع الصفة القومية عنهم ليصبحوا عالمين ... وباريس التى وصفناها من قبل "كبنك مركزى" "للثقة الأدبية" هى، من هذا المنطلق مجلس أعلى للإقرار: إذ تملك قوة "منح الثقة".

وكتب بيكيت عام ١٩٤٥ بمناسبة معرض الأخوين فان فيلد، أبراهام Abraham وجيراردوس Gerardus تحت عنوان "العالم والبنطلون"^(٢)، مؤكداً في سياق جملة بديهية سلطة الإقرار تلك ، وعندما أراد تقديم أعمال الرسامين والتأكيد على جدتها، كتب يقول: "إن رسوم [...] أبراهام وجيراردوس معروفة بالكاد في باريس، أى أنها معروفة بالكاد"، وهذا النص، الذى كتبه بالفرنسية لأصحابه الرسامين الذين التقى بهم في باريس - وعلى الرغم من كونه مغموراً تماماً هو نفسه، فقد قرر العيش في هذه المدينة منذ بضع سنوات - يعد اعترافاً لسلطة إقرار باريس المعلنة بنبرة بديهية، فباريس تتسبب في وجود أعمال مستحيلة تماماً ومجهولة في أى مكان آخر وتنتجها وتتوجها . وبيكيت الذى غادر دبلن للهروب من وضع فن قومي تحت وصاية دولة أيرلندا الجديدة ورقابتها السياسية الدينية، يعرف عم يتحدث، فباريس من وجهة نظره هي عاصمة الفن "خالص"، وقد قرر أن يتخذ منها منفى ليؤكد الاستقلال التام للأدب، مقابل فن خاضع للخطط القومية .

وشرح لاربو بنفس الطريقة في مقال كتبه في العشرينيات أن وايتمان كان مجهولاً في أمريكا: "نعم، إنه أمريكي [...] ولكنه ليس بأمريكي ؛ لأنه أعلن أنه شاعر أمريكا ، وكان أيضاً التكذيب الفوري: فقد كان مغموراً أيضاً في الولايات المتحدة كما كان الحال بالنسبة لستندال Stendhal في جرونوبل أو بالنسبة لسيزان Cezanne في اكس Aix [...] ، فغالبية "القلة السعيدة" تعيش في أوروبا، ومن ثم لم يكن من الممكن الاعتراف بهم إلا في أوروبا، وقد حدث ذلك بالفعل"^(٣). وكذلك - كما قال بول دي مان Paul de Man - في باريس اكتشف النقد الأرجنتيني خورخي لويس بورخس وتمت ترجمته بصورة منتظمة على الرغم من كونه مترجماً عظيمًا للشعر والقصة الأمريكية إلى اللغة القشتالية^(٤).

وجويس الذى رفضته دبلن ومنعت أعماله، رحبت به باريس وأقرته وصنعت منه بالأحرى كاتباً قومياً أيرلندياً وفناناً قائداً لثورة أدبية عالمية ، والهروب من القيود اللغوية والسياسية والنفسية (أو الدينية) الخاصة بالحيز الأدبي الأيرلندي، "ابتكر" جويس حلاً غريباً متناقضاً في ظاهره بخلق عمل أيرلندي في منفى مطالب به^(٥). وهكذا، باقرار جويس عن طريق ترجمة أعماله كأحد أعظم كتاب القرن، نجح لاربو في انتزاعه من الإقليمية الأيرلندية وتحويله إلى كاتب عالمي، نجح في فرض الاعتراف به

ومنحه وجوداً في دائرة أدبية مستقلة^(٦) وجعله كاتباً مرموقاً ومقبولاً في حيزه الأدبي القومي، وبهذا المعنى كتب في عام ١٩٢١: "يتعين ملاحظة أنه عند كتابة "أهالي دبلن"، و"صورة الفنان" و"عوليس"، فقد حذا حذو كل أبطال القومية الأيرلندية لجذب احترام كل المثقفين نحو أيرلندا، وتعطى أعماله لأيرلندا من جديد، أو بالأحرى تعطى لأيرلندا الشابة شكلاً فنياً وهوية فكرية، فقد صنعت لأيرلندا ما صنعت أعمال إبسن في حينها للنرويج، وما صنعت أعمال ستيريندبرج للسويد، وأعمال نيتشه لألمانيا في نهاية القرن التاسع عشر، وما صنعت للتو كتب جابريل ميرو ورامون جوميز دي لاسرنا لإسبانيا المعاصرة [...]، وباختصار يمكننا القول بأن أعمال جيمس جويس ولاسيما عوليس التي ستظهر قريباً في باريس، تدخل أيرلندا بطريقة مثيرة عظيمة في الأدب الأوروبي الراقى"^(٧)، ومؤخراً أيضاً (في عام ١٩٨٠)، فسر دانيلو كيش الذي نفى إلى فرنسا وأقرته باريس - ببساطة وبطريقة حدسية - الآليات الكبيرة - وكان له معها تجربة عملية - التي جعلت من باريس مركزاً فريداً للإقرار الأدبي: "يبدو لي أن باريس كانت دائماً، وأصبحت أكثر فأكثر، سوقاً حقيقية، أو بالأحرى سوقاً للمزاد، حيث يتم بيع كل ما أنتجه عالم الثقافة في أماكن أخرى بالمزاد العلني [...]، وبغية الوجود يتعين المرور بباريس، والأدب الإسباني الأمريكي وجد قبل الفرنسيين، كما حدث بالنسبة للوجودية والشكلية الروسية .. إلخ، ولكن حتى يتسنى له الوصول إلى مرتبة تراث عالمي تعين عليه المرور بباريس، وهذا هو الدور الذي يقوم به المطبخ الباريسي، هجرات وجامعات ورسائل علمية وموضوعات وترجمات وشروح: إنها مطبخ، تلك هي الثقافة الفرنسية"^(٨). ويرى كيش أن باريس هي مركز سوق، "سوق مزادات" نوعية يتم فيها بيع منتجات فكرية وتبادلها، ويجب أن تمر هذه المنتجات بهذا المكان الخاص بإقرار المولود لترقى إلى وضع "تراث عالمي"، أي "قيمة" معترف بها في السوق.

وبسبب وظيفتها المزوجة، تعد باريس أيضاً آخر ملجأ من الرقابات الوطنية: فالتكوين التاريخي لباريس كعاصمة لكل الحريات - السياسية والجمالية والأخلاقية - صنع منها مركزاً لحرية النشر، فقد هاجر دانيلو كيش إلى باريس للهروب من رقابات بلجراد واتهاماتها خلال السبعينيات، كما نشرت فيها رواية "لوليتا" لنابوكوف رغم منع الرقابة الأمريكية لها عام ١٩٥٥، وكذلك الحال بالنسبة لرواية "وجبة غذاء عادية" Naked Lunch لوليام بورغس William Burroughs عام ١٩٥٩.

وجمع سارتر بطريقة ما في شخصه نتاج أربعة قرون من التراكم الأدبي والفكري الفرنسيين ، وركز في ذاته، في الستينيات تقريباً مجمل "العقيدة"، و"الثقة" الباريسية^(٩)، فقد كان سارتر مفكراً مدافعاً عن الواقعيين تحت السيطرة السياسية وأصبح واحداً ممن يملكون سلطة الإقرار الأدبي الأكثر قوة (فقد أقر فوكنر وبوس باسوس) . ويتحدث ماريو بارجس يوسا عما كان يمثل سارتر لشباب مفكري العالم بأسره الذين قدموا إلى باريس بحثاً عن الحداثة الأدبية فيقول : "بالنسبة لقراء المستقبل، سيكون من الصعب تكوين فكرة دقيقة عما كان يعني سارتر في زمننا، كما هو صعب بالنسبة لنا فهم ما كان يمثل في زمنه كل من فولتير أو فيكتور هوجو أو أندريه جيد ، فسارتر يمثل مثلهم هذه المؤسسة الفرنسية الغريبة: المثقف المفكر، أي شخص يمارس سلطة فكرية تتعدى نطاق ما يعرفه ويكتبه أو حتى ما يقوله .. إنه رجل يمنحه جمهور عريض من المستمعين سلطة التشريع حول موضوعات تمتد من أكبر المسائل الأخلاقية والثقافية والسياسية حتى المسائل العادية جداً [...] ، سوف يكون من الصعب، لمن لم يعرف سارتر إلا عن طريق كتبه، معرفة إلى أي حد أثر كل ما قاله أو لمح به أو كان يمكن أن يقوله في آلاف الأشخاص وتحول لديهم إلى أشكال للسلوك، وإلى "خيار حيوي"^(١٠) . وقد جعلت سلطة إقرار سارتر العظيمة منه نوعاً من تجسيد للحداثة الأدبية، فكان يخط حدود الفن الأدبي بتحديد الحاضر الأدبي ويقول بارجس يوسا: "عند قراءة سارتر، لم نكن مدفوعين للخروج من الإطار الأدبي الإقليمي فحسب، ولكننا كنا نحصل على معلومات - ولو من مصدر ثان - عن الثورة السردية، وعن تعدد موضوعاتها، وعن أكبر حرية وأكثر السبل تعقيداً لسرد [...] المجلدات الأولى "لسبل الحرية"، وقد مثلت دراسات سارتر لنا في بداية الخمسينيات الأدب الحديث"^(١١).

وقصة اعتراف العالم بأعمال وليام فوكنر تمر - إذن - بباريس، فكلنا يعلم أن بدايات فوكنر الأدبية في الولايات المتحدة كانت صعبة للغاية ، وبعد "نون مقابل Mon-nale de singe" عام (١٩٢٦)، و"الناموس Moustiques" ، وبعد فشل "سارتوريس Sartoris" (١٩٢٧ - ١٩٢٩) جلب له كتابه "الضوضاء والذعر Le Bruit et la Fureur" في عام ١٩٢٩ بداية شهرة فكرية (فقد بيع منه ١٧٨٩ نسخة) ، وبعد كتابه "بينما أحتضر Tan-dis que j'agonise" (١٩٣٠)، كان كتابه "معبد" الذي نشر في ترجمة أولى عام ١٩٣١ ثم في ١٩٣٢، أول نجاح كبير له، فقد تم بيع ٦٥٠٠ نسخة في أقل من شهرين ، ومع ذلك، ظل فوكنر فعلياً خلال خمسة عشر عاماً بعد ذلك مجهولاً في بلده ، وفي عام

١٩٤٦، أى قبل ثلاث سنوات من حصوله على جائزة نوبل، وبعد فترة طويلة من إقراره فى فرنسا، وبفضل مختارات مالكولم كولى (Malcolm Cowley) "فوكنر المحمول" (The portable Faulkner) فرضه النقد الأمريكى فى الولايات المتحدة بوصفه أحد كبار كتاب الأدب القومى وأخذ بيع كتبه دفعة جديدة .

وعلى العكس من ذلك، فقد تم الاعتراف به فى فرنسا مبكراً كواحد من أكبر محدثى هذا القرن ، فاعتباراً من ١٩٣١، أى بعد عامين من نشر "الضوضاء والذعر"، نشر موريس إيجار كوندرو Maurice Edgard Coindreau فى "المجلة الفرنسية الجديدة" (١٢) (N.R.F.) دراسة نقدية حول قصص فوكنر الست التى كانت حينئذ منشورة فى الولايات المتحدة ، ولم يكن قد ظهر فى ذلك الوقت سوى تحليلين آخرين عن الروائى الأمريكى ودراستين قصيرتين منشورتين فى الولايات المتحدة وحوالى اثنى عشر موجزاً ظهرت فى الصحافة الأمريكية شهدت نصفها على انعدام فهم تام للأعمال (١٣) .. وقد ترجم كوندرو إلى الفرنسية رواية "بينما أحتضر" وقدم لها فاليرى لاربو اعتباراً من ١٩٣٢، ولكن الرواية لم تظهر فى الأسواق إلا بعد رواية "معبد" التى نشرت عام ١٩٣٣ وقدم لها أندريه مالرو ، ثم ظهرت رواية "الضوضاء والذعر" فى دار نشر جاليمار فى الثالث والعشرين من أغسطس عام ١٩٣٨، والموجز الذى صاغه سارتر (١٤) فرض فوكنر كواحد من أعظم روائى هذا القرن، وفى ١٩٣٤ - ١٩٣٥ قدم لويس بارو Louis Bar- rault اقتباساً مسرحياً عن رواية "بينما أحتضر"، قبل اقتباس كامو وإخراجه عام ١٩٥٦ "صلاة الجنازة على راهبة Requiem pour une nonne" ، ومن ثم كان الإقرار الفرنسى الذى منحه أكبر الكتاب والنقاد الفرنسيين هو - فقط - الذى سمح للكاتب الأمريكى بلوغ الاعتراف فى بلده ، وهو على قيد الحياة خلال الأربعينيات ، وتعد جائزة نوبل التى حصل عليها تأكيداً للاعتراف الدولى به، ونتيجة مباشرة لهذه المباركة الباريسية .

وبروكسل، تلك العاصمة المنافسة لباريس، مزودة هى الأخرى بسلطة إقرار مقابل الصورة البسيطة التى تجعل منها عاصمة واقعة تحت التأثير الباريسى . ويمكننا طرح حقيقة أكثر تعقيداً لمدينة فى ملتقى الطرق، ومركز لاتصال الرواد الذين ترفضهم العواصم الأوروبية الكبرى ، ومكان لإتاحة "فرصة ثانية" لكل الحديثين الذين رفضتهم باريس (١٥) أو جهلتهم، وبسبب خلو العاصمة البلجيكية من أى قومية تدفع إلى الانغلاق

أو الزهو، فهي شغوفة بكل ما هو جديد وحديث... ، وقد صنعت اصطناعيتها السياسية وشبابها من بلجيكا - "المبتكرة" عام ١٩٢٠ - بولة خالية من الصراعات القديمة التي تمزق الأمم الأوروبية القديمة ، فبالإضافة إلى "ابتكار" تقليد قومي يقتبس من فن الرسم (من الفلامش البدائيين وحتى روبنس Rubens) أكثر مما يعيد تشكيل ثقافة شعبية، فإن التفرد البلجيكي العظيم يرجع إلى الانفتاح الواعي على كل أوروبا . وأصبحت بروكسل نوعاً من الملجأ النوعي ضد باريس عندما تخضع المحافل الأدبية نفسها للإيعازات القومية .

وهكذا عندما اتخذ الفرنسيون موقفاً معادياً لألمانيا بصورة عنيفة اعتباراً من ١٨٧٠ ، مما جعلهم يتجاهلون كل الثورات الجمالية القادمة من ألمانيا، احتفت بروكسل بفاجنر Wagner بإنشاء "لوهنجرن" Lohengrin عام ١٨٧٠ ، وأصبحت عاصمة الفاجنرية خارج ألمانيا، وسمحت امتثالية الأوبرا الفرنسية الجمالية لبلجيكا باستقبال الملحنين الفرنسيين الذين رفضتهم باريس، ونذكر منهم ماسينييه (Messenet) ، الذي أبدع الهيروديد Herodiade بنجاح عظيم في ١٨٨١ ، وأقام فينسان ديندى Vincent Dindy في بروكسل ولقى ترحيباً كبيراً ، وضمت العاصمة البلجيكية "دائرة العشرين" Le Cercle des xx وهي مجموعة من شباب الرسامين تأسست في ١٨٨٢ ، وكانت تنوى دعوة فناني العالم بأسره وعرض أعمالهم بحرية بغية التعريف بكل المقترحات الفنية الجديدة ، وهكذا استقبلت دائرة العشرين في بروكسل كل الحركات الدائرة الباحثة عن اعتراف، وقدمت لهم أول حكم نقدي، ونظرت لهم وأضفت عليهم شرعية من خلال مجلاتها ، ومقالاتها ، ومعارضها .

والتقى الانطباعيون ، والانطباعيون الجدد ، والفنانون المغمورون - مثل لوترك Lautrec وجوجان Gauguin وفان جوخ Van Gogh - الذي باع في بروكسل اللوحة الوحيدة التي وجدت مقتنيا لها في حياة الفنان - في بروكسل بمتحدثين ومعجبين ، وتم تفسير الانطباعية الجديدة بصفة خاصة، التي انتهجها الرسامون البلجيكيون، كما تم التعليق عليها وإقرارها، وطور فليكس فينيون Felix Feneon، المراسل الباريسي "للفن الحديث" "L'Art moderne" أول بيان نظري عن الانطباعية الجديدة باعتبارها تجاوزاً جذرياً للانطباعية .

وبنفس الطريقة التزم الكتاب البلجيكيون، بغية وضع نهاية لسطوة الواقعية الفرنسية على الجمالية الروائية، إلى جانب الاعتراض الرمزي الذي نشأ في فرنسا،

واستولوا على هذا الابتكار الأدبي عن طريق الصوفية الفلاميش (فقد ترجم ميتزلنك ، "رايسبروك" Ruysbroek) والفلسفة والشعر الألمانين ، وسمحت لهم مواطنيتهم العالمية (أى انفتاحهم وتعدد اللغات التى يتحدثونها) بالابتكار وسبق اقتراحات الكتاب الفرنسيين الجمالية ، وأصبحت بروكسل عاصمة الرمزية: فقد وجد فيها مالارميه مبكراً ظروفاً استثنائية لنشر (ذكرى أصدقاء بلجيكيين)، فميتزلنك الذى اكتشفه أوكتاف ميربو Octave Mirbeau فى مقال شهير نشر فى جريدة "الفيجارو" عام ١٨٩٠ حيث لقبه "بشكسبير الجديد" ابتكر المسرح الرمزي، ولونيه بو Lugne Poe، الذى كان مخرجاً باريسياً هامشياً، جاء ليحصل على اعتراف عام ١٨٩٣ أمام الجمهور والنقاد البلجيكيين بمسرحه الرمزي بتقديم أعمال ميتزلنك وإيسن .

وهكذا كان يدعم الفنانين الألمان فى مواجهة العمى الفرنسى، وكذلك الفرنسيين الذين لم يحصلوا على إقرار فى مواجهة الرواد الفرنسيين المعترف بهم مثل الانطباعيين ، وبمساندة الفن الإنجليزى والقبرافائيين - الذين طالب بهم أنصار فن الديكور البلجيكيون اعتباراً من ١٨٩٠ - نجح الفنانون البلجيكيون فى تجنب المحافل الفنية الباريسية وتقاديبها وتخفيف وزنها الثابت . وجعل الانفتاح متعدد الأجناس على كل ابتكار فنى فى أوروبا من هذه المدينة ورشة قامت فيها - بعيداً عن المفترضات القومية والتقاليد المتصارعة - بعض من أكبر الثورات الفنية فى نهاية القرن الماضى ، وكررت بروكسل بطريقة ما دور باريس .. فقد نشرت هى الأخرى الحداثة الفنية، وأقرت الرواد عندما كانت باريس تعود إلى وضعها كعاصمة قومية تخضع للصراعات السياسية والصراعات القومية فتفقد نوعيتها واستقلالها .

الترجمة بوصفها عملية لإضفاء الصبغة الأدبية^(١٦)

تعد الترجمة أكبر محافل الإقرار النوعى فى العالم الأدبي ، وهى مجهولة بهذا الوصف بسبب حياديته الظاهرية، ولكنها تعد مع ذلك الطريق الرئيسى لدخول كل الكتاب "البعيدين عن المركز" إلى العالم الأدبي: فهى شكل للاعتراف الأدبي لا مجرد تغيير للغة، أو مجرد تغير أفقى يتعين تحديد كميته لمعرفة حجم التبادلات على مستوى النشر فى العالم ، فعلى العكس من ذلك تعد الترجمة رهان المنافسة العالمية بين اللاعبين وسلاحهم، وأحد الأشكال النوعية للصراع فى الحيز الأدبي الدولى، وأداة ذات

هندسة متغيرة يختلف استخدامها باختلاف موقع المترجم والنص المترجم، أى - كما يقول إيتامار إيفين زوهار^(١٧) Itamar Even Zohar - وفقاً لموقع اللغة "المصدر" واللغة "الهدف". وقد أقررنا هنا عدم المساواة الأدبية للغات التى ينتج عنها - على الأقل جزئياً - عدم المساواة بين متصارعى اللعبة الأدبية العالمية، ولذا فإن وجهة النظر المعتمدة فيما يتعلق بهذا التحول اللغوى تعتمد على اللغة التى يتم الترجمة منها أو إليها، وعلى العلاقة بين اللغات التى تتم بينها الترجمة، ويحدد ادغام هذين العاملين حالات الأسماء الكبيرة التى يتناولها هذا الكتاب بالتحليل.

وبالنسبة للغات "الهدف" (اللغات المنقول إليها) الأكثر عوزاً من الناحية النوعية، فالترجمة - التى تعد إذن "ترجمة للداخل"^(١٨) - هى وسيلة لجمع الموارد الأدبية، واستيراد أعظم النصوص العالمية فى لغة مسيطر عليها إذن فى "أدب فقير"، والاستيلاء على رأسمال أدبى^(١٩). ويعد برنامج الرومانسيين الألمان لترجمة الكلاسيكيات، الذى تم وضعه طوال القرن التاسع عشر عملاً على هذا النسق، فالأعمال التى تخرج عن القاعدة الأدبية العامة، وتشكل تاريخاً فى المركز يقوم بترجمتها كتاب عادة ما يكونون دوليين ومتعددي اللغات، فمن منطلق رغبتهم فى الانفصال عن معايير حيزهم الأدبى، سعوا إلى إدخال أعمال الحداثة الخاصة بالمركز فى لغتهم، ويسهمون بهذه الطريقة فى تخليد سيطرته؛ فقد ترجم دانييلوكيش إلى اللغة الصربية - الكراوتية ش. را. مجريين (أدى Ady، ويتوفى Petofi، وردنوتى Ra-doti)، وروس (مندلستام Mandelstam، وأسنين Essenine، وتسفيتايفا Tsvetaieva) وفرنسيين (بودلير، وكورنى، ولوتريامون Lautreamont وفيرلين وبريفير Prevert وكينو Queneau) وأدخل رجيليو فيريرا Vergilio Ferreira أعمال سارتر فى البرتغال، وترجم أرنو شميدت Arno Schmidh جويس إلى الألمانية، وترجم بورخس هارت كران Hart Crane وإى. إى. كيومنجز E.E. Cummings وليام فوكنر وروبرت بن وارين^(٢٠) Robert Penn Warren، كما ترجم نابوكوف أعمال لويس كارول Lewis Carrol إلى الروسية، وفى بداية القرن أدخل اليابانى دايجوكو هوريجوشى Daigoku Horiguchi (١٩٨١ - ١٩٨٢) فى اليابان أعمال كل من فيرلين وأبولينير Appolinaire وجيمس Jammes وكوكتو وموران Morand مسهماً بذلك فى انقلاب جذرى لكل المعايير الجمالية المعمول بها فى هذا الحيز الأدبى الذى كان يشهد حينئذ تغيرات كبيرة، وترجم المجرى ديزشو كوستوليانج Dezso Kosztolianje إلى لغته الأم شكسبير، وبايرون،

ووايلد ، وبوداير ، وفيرلين . وقد لعب هؤلاء الوسطاء دوراً معاكساً لدور الدوليين في العواصم الكبرى فهم لا يدخلون كتاب المحيط إلى المركز لإقراره كتاب المركز (وما إقراره فيه) في بلادهم بترجمة الإنتاج المركزى ، وهم يستوردون الحداثة المعلنة في خط جرينتش للتعريف بها، ومن ثم يقومون بدور رئيسى فى عملية توحيد الحيز .

وبالنسبة للغات الكبيرة "المنقول منها" (أى نفس العملية من المنظور الآخر)، تسم الترجمة الأدبية التى تعتبر "ترجمة إلى الخارج"^(٢١) بنشر بولى لرأس المال الأدبى المركزى، وإعادة سلطة الدول العظمى الأدبية ونفوذها، بفضل متعددى اللغات فى الدوا الصغيرة ، كما تسمح الترجمة بتعريف السلطة النوعية للغة وأدب يتطلع إلى العالمية ويزيادة قيمتهما النوعية، وتنتشر بالإضافة إلى ذلك المعيار المعمول به فى المركز، ما بعض التأخير الذى يرجع إلى وقت إعداد الترجمة نفسها .

وعلى العكس من ذلك، بالنسبة للغات الكبرى "المنقول إليها" - أى عندما تكون الترجمة عملية نقل تجاه المركز لنصوص أدبية مكتوبة فى لغات "صغيرة" ، أو فى إطار آداب غير ذات قيمة - تكون الترجمة اللغوية والأدبية طريقة لضم الأعمال وتحويلها لصالح الموارد المركزية ، ويقول فاليرى: "يزيد رأس المال العالمى، بفضل نشاط كبار المترجمين، وتفرض عليهم السيطرة التى يمارسونها "اكتشاف" كتاب من غير مواطنيهم مماثلين لهم فى الفئة الأدبية، وإذا ما تم النظر إلى نفس هذه العملية من منظور لغة "صغيرة" "منقول منها" أى عملية تصدير للنصوص إلى لغة أدبية مركزية، فإن الأمر يتعدى مجرد تغيير اللغة بل يتعلق - فى الواقع - بالصعود إلى الأدب والحصول على شهادة أدبية ، وهذا النوع من الترجمة التى تقر العمل المترجم هى التى تهمنى فى هذا السياق .

يسمح مفهوم "الأدبية" - أى القيمة الأدبية المرتبطة بلغة، بغض النظر عن أسمائها الأدبى الخالص - باعتبار ترجمة الواقعين تحت سيطرة أدبية شهادة إقرار للدخول فى حيز الرؤية والوجود الأدبيين . ولا يمكن حصول المبدعين فى لغات غير معروفة بأدبيتها ويعوزها التقاليد الخاصة على إقرار أدبى فوري ، لذلك فترجمة أعمالهم إلى لغة أدبية كبيرة هى التى تسمح بدخول نصوصهم فى العالم الأدبى ، فالترجمة ليست مجرد "تطبيع" (بمعنى تغيير جنسية)، أو انتقال من لغة إلى لغة أخرى ؛

ولكنها عملية "إضفاء صبغة أدبية" بطريقة أكثر نوعية . فقد بدأ كتاب "الطفرة" اللاتينية - الأمريكية في التواجد في الحيز الأدبي الدولي منذ ترجمتهم إلى الفرنسية واعتراف النقد الفرنسي بهم ، وفي نفس المعنى يقول خورخي لويس بورخس إنه كان ابتكاراً فرنسياً، وتزامن الاعتراف الدولي بدانييلوكيش مع ترجمة أعماله المقررة إلى الفرنسية، والتي سمحت له بالخروج من "الظل" الصربي - الكرواتي ، ويرجع الاعتراف العالمي بطاغور (حصوله على جائزة نوبل) إلى ترجمته الذاتية لأعماله من اللغة البنغالية إلى الإنجليزية ، أما بيوس نجندونكاشاما (Puis Ngandu Nkashama)، المفكر والكاتب الزائيري فهو يثير النور المحوري للترجمة المقررة بالنسبة للكتاب الأفارقة ويؤكدده وهو ينكره: "يتمثل عيب الكتاب الأفارقة في الاعتقاد بأنه لا يمكن لأي نص أدبي أن يكون له قيمة إلا باعتماده بهذا الوصف من الغرب النبيل [...] ، وبدأت الأمور وكأنه لا يمكن لأي كاتب يكتب بلغة أفريقية الوصول بطريقة موضوعية إلى الفعل الأدبي إلا بإنتاج نص في لغات أخرى، ولاسيما لغات المستعمر [...] ، ففي هذه الحالة يمكن منح ثقة أدبية على أساس الترجمات الموكلة إليه في العالم" (٢٢) .

وتعريف ترجمة المؤلفين الواقعيين تحت السيطرة بأنها نوع من "الأدبية"، أي تحول أدبي حقيقي، وتغيير في الحالة، يسمح بحل سلسلة من المشاكل الناتجة من الإيمان بالمساواة أو بالأصح بالتماثل بين عمليات الترجمة، التي يتم اعتبارها بطريقة واحدة مجرد نقل من لغة إلى أخرى ، ويحدث هذا التحول الأدبي عند عبور الحدود السحرية التي تسمح بنفاذ نص مكتوب في لغة قليلة الأدبية أو غير أدبية - أي لغة لا وجود لها أو غير معترف بها في "سوق الحديث" - إلى لغة أدبية . ولذا فإنني أعرف هنا عملية إضفاء الطابع الأدبي بأنها كل عملية - سواء كانت ترجمة ، أو ترجمة ذاتية ، أو نقل ، أو كتابة مباشرة باللغة المسيطرة - تسمح لنص قادم من قطر فقير على الصعيد الأدبي إلى فرض نفسه بوصفه أدبياً لدى المحافل الشرعية . وأياً كانت اللغة المكتوب بها هذه النصوص، يتعين ترجمتها، أي حصولها على شهادة أدبية ، وسلمان رشدي وهو كاتب هندي يكتب بالإنجليزية - ومن ثم فليس له ظاهرياً أن يثير مسألة الترجمة - يتحدث مع ذلك عن نوع من الترجمة الذاتية المؤسسة لنصوصه فيقول: "كلمة ترجمة تأتي في الأصل من اللاتينية "traducere" ، أي "النقل للخارج" ، وبما أنه قد تم نقلنا خارج محل ميلادنا، فنحن رجال "مترجمون" ، ومن المعروف أننا نفقد شيئاً في الترجمة: وإنني لمتعلق بشدة بفكرة إمكانية حصولنا على مكسب خلال هذه العملية" (٢٣) .

وتمثل سلسلة عمليات تحويل النصوص الأدبية وترجمتها نوعاً من تسلسل الاستراتيجيات اللغوية - الأدبية، وحلقات متواصلة من الحلول المستمرة للهروب من الفقر والجهل اللادبيين . ويمكننا بهذه الطريقة الاستدلال - من خلال خط سير عدد من الكتاب، في كل مراحل إقرارهم التدريجي - على كل درجات تحول النصوص وفقاً لمقتضيات الرؤية للمحافل المقررة ، ولا يتعلق الأمر بالنسبة لسترنديبرج وكذلك بالنسبة لجويس بأن تتم ترجمة أعمالهما أو أن يكتبا بالفرنسية ولكن بالنفاذ إلى الأدب وإلى وضع كاتب، عن طريق استخدام - مباشر أو إعلامي عن طريق الترجمة - للغة تجسد الأدب بامتياز .

ألعاب اللغات

يمكن وصف مختلف محاولات سترنديبرج ليتم إقراره في فرنسا بأنها نموذج لعمليات إضفاء الصفة الأدبية بطريقة تدريجية ، فخلال فترة نفيه - اعتباراً من ١٨٨٣ - استنفذ أوجست سترنديبرج - العازم على غزو باريس^(٢٤) - كل إمكانات الوصول إلى الإقرار الأدبي . وعلى الرغم من سرعة ترجمة أول مسرحياته ومجموعاته القصصية القصيرة إلى الفرنسية، لم يلق أي صدى في باريس ، ولذا حاول في البداية أن يترجم بنفسه مسرحيته المعنونة "أب" : في ١٨٨٧ ، وكان أنطوان Antoine قد فتح لتوه المسرح الحر وأراد سترنديبرج أن يقرأ إميل زولا مسرحيته ، وفي مرحلة أولى - ويمكننا التأكد من ذلك في حالات عديدة - تمثل الترجمة الذاتية الحل الوحيد لمحاولة المرور ، ثم يلتقى سترنديبرج بمترجم - جورج لوازو Gorges Loiseau - ويتعاون معه ، وإذ تشكل الترجمة بمساعدة آخر مرحلة ثانية يسعى الكاتب - النشيط للغاية في نقل نصه - إلى إعادة كتابته ، وفي الحال، يبدأ الكاتب في إثارة إعجاب أوساط المسرح ، وبعد إخراج أنطوان في عام ١٨٩٣ لمسرحية "الآنسة جولي Modemoiselle Julie" على المسرح الحر، ومسرحية "الدائنون Créanciers"، عن ترجمة وقع عليها لوازو ولكنها مأخوذة عن ترجمة سترنديبرج نفسه، وأخرجها بنجاح لونييه بو Ligné Poe عام ١٨٩٤ ، وأخيراً - ولضيقة الجزئي بسبب ضرورة تأمل المترجم - قرر سترنديبرج الكتابة مباشرة بالفرنسية ، وبعد بعض قصص قصيرة وأقصوصات كتب عام ١٨٨٧ "الدفاع عن مجنون" سعى فيها إلى مناقسة الروائيين الفرنسيين وخاصة أسلوب موباسان^(٢٥) "الرشيق"، وشرح ذلك لإيدفار براند Edvard Brandes ، شقيق الناقد جورج براند وهو نفسه صحفي مرموق،

قائلاً: "هل لدى النية لأن أصبح كاتباً فرنسياً؟ لا! إننى أستخدم الفرنسية فقط لعدم وجود لغة عالمية ، وسوف استمر فى هذا المنهج عند الكتابة"^(٢٦) . وتقوم الفرنسية بالنسبة لسترنديبرج بدور سلم النفاذ إلى الأدب^(٢٧) ، ويضيف كارل بجورستروم Carl Bjurstrom ، الذى أصبح اليوم مترجمه وناشره باللغة الفرنسية: إنه لم يكتب بالفرنسية لتتقنه اللغة الفرنسية بصورة خاصة ، وبدت هذه استراتيجية فعالة، بما أن نصه قد وجد ناشراً فى باريس عام ١٨٩٥ وكان قد ترجم ونشر من قبل فى ألمانيا ، وبعد عشر سنوات من صدور "الدفاع عن مجنون"، كتب سترنديبرج بالفرنسية كتابه الشهير "انفرنو" *Inferno* فى ١٨٩٦ - ١٨٩٧ ونشره بدار ميركور دي فرانس *Mercure de France* . ولم يكف عن الكتابة باللغة الفرنسية إلا بعد أن أصبح كاتباً مشهوراً ومعتزلاً به . ويتعبير آخر، بمجرد إقراره : أى الوجود والظهور الأدبيين، أصبحت الترجمة مرة أخرى مجرد نقل من لغة إلى أخرى: فالكاتب القادم من قطر بعيد عن المركز من الناحية الأدبية يمكنه الكتابة مرة أخرى بلغته الأم والتخلى عن كل انشغال من هذا الطراز .

وفى أواخر التسعينيات من القرن التاسع عشر، حل سترنديبرج مشكلة "الترجمة" باللجوء إلى الحل الجذرى المتمثل فى الكتابة بالفرنسية ، واختار روبين داريو، تقريباً فى نفس الوقت حلاً قريباً - كما ذكرنا - يتمثل فى فرنسة اللغة الإسبانية، وبالإضافة إلى صهر اللغتين بخلق "فرنسة عقلية"، جنبه ابتكار هذه اللغة "الإسبانية الفرنسية" مرحلة الترجمة .

ويعد نابوكوف - بديهاً - أحد أعظم المترجمين لأعمالهم الذاتية ، وينفس أسلوب سترنديبرج رفض تدريجياً التبعية لترجمته والانتقال من لغة إلى أخرى ليتسنى له نشر - نون وسيط - ترجمة الأعمال الخاصة به . وكلنا يعلم أنه كان حتى ١٩٢٨ - ١٩٢٩ ، كاتباً روسياً: فقد غادرت عائلته روسيا منذ ١٩٢٠ ، وأقامت فى برلين ، ففى عامى ١٩١٩ و ١٩٢١ ، غادر حوالى مليون شخص روسيا ومن بينهم عدد كبير من المفكرين، وأصبحت برلين "العاصمة" الروسية خلال العشرينيات، والمركز الفكرى لهذه الهجرة ، وضمت ألمانيا فى عصر فيمر *Weimar* حوالى أربعين دار نشر روسية، وكذلك العديد من الجرائد والدرويات^(٢٨) ، وهكذا نشر الشاب نابوكوف - الذى يتقن الفرنسية والإنجليزية بالإضافة إلى لغته الأم - أول نصوصه وقصائده فى برلين، باللغة الروسية،

ولا سيما في الجريدة اليومية رول Roui، وكذلك في مختلف المجلات، وأول روايتين له: ماشينكو (١٩٢٦) (Machenko)، وشايب وبنف وولد (١٩٨٢) نشرهما أيضاً في ألمانيا .

ثم اعتباراً من الثلاثينيات، أصبحت باريس عاصمة الروس المنفيين (٢٩)، ووافقت أكثر مجلات الهجرة الروسية نفوذاً "الحواليات المعاصرة Les Annales Contemporaines" على نشر رواية نابوكوف الجديدة: "الدفاع اللوجيني" La Defense Lougine في ثلاثة مجلدات، ونشر الناقد أندريه لفينسون André Levinson مقالاً حماسياً عن الكتاب في مجلة "الأخبار الأدبية" (٣٠)، وعلى الفور أخرج الاعتراف النقدي بالفرنسية نابوكوف من الحدود "القومية" للجالية الروسية في المنفى وسمح له بالهروب من لعنة النقد الروسى، المناهض للكتاب، وخلال أسبوع - وحتى قبل نشر الرواية كاملة باللغة الروسية - وقع نابوكوف عقداً مع دار نشر فايار (٣١) .

ولكن بسبب ظروف حياته الصعبة، تابع نشر نصوصه في مجلة "الحواليات المعاصرة" وفي مجلة بوسلدنى نوفوستى (Poslednie Novosti) - الجريدة الروسية الرئيسية في باريس وأهم الصحف المهاجرة (٣٢)، وهى الإصدارات الوحيدة التى كانت تدر عليه بعض المال، ونشر فيها بصفة خاصة كتاب "الغرفة المظلمة" Kamera ob-scure فى عام ١٩٣٢، والذي سرياً ما نشرته دار نشر جراسيه (٣٣) Grasset باللغة الفرنسية، وهذه الترجمة الفرنسية قامت بدور اعتراف أدى إلى اعترافات أخرى بالكاتب: فقد وقع عقوداً لترجمات سويدية وتشيكية وإنجليزية لرواياته، ولكن فى عام ١٩٣٥، عند قراءته الترجمة الإنجليزية لكتابه "الغرفة المظلمة" اكتشف تواضعها: "فهى ترجمة تقريبية ولا شكل لها وتم صياغتها فى عجالة وهى مليئة بالنقائص وتفتقر إلى القوة والطاقة، كما أنها مكتوبة بلغة رتيبة وضعيفة حتى إنتى لم أستطع قراءتها للنهائية، وكل هذه الأمور تثقل كاهل مؤلف يهدف فى عمله إلى الدقة المطلقة ويبذل جهوداً كبيرة للتوصل إلى هذا الهدف، ثم يرى المترجم وهو يهدم بهوء كل جملة فيجعلها قبيحة" (٣٤)، ومع ذلك قبل نابوكوف نشر الكتاب حتى لا يضيع أول فرصة لنشر أعماله بالإنجليزية (٣٥)، ولكنه اقترح ترجمة الكتاب اللاحق بنفسه، وهو كتاب "الخطأ" (La Méprise)، كما لو كان قد فهم أن وضعه كروائى يكتب بلغة مسيطر عليها فى أوروبا ولا يحظى بالمساندة القومية لا يسمح له إلا بترجمة أعماله ذاتياً بغية الوجود الأدبى .

ورأى نابوكوف إعادة صياغة كتابته بنفسه فى لغة أخرى محنة فظيعة شأنه فى ذلك شأن سيوران ، ويانيه استراتى Panait Istrati ، وسترنديرج وغيرهم: "أن يترجم الكاتب نفسه، هذا شئ مضمّن، فهو يفحص أحشائه ويجربها كما لو كانت قفازاً، ثم يكتشف أن أفضل قاموس ليس صديقاً ولكنه جبهة العدو" (٣٦) . وكتاب "الخطأ" - الذى نشره بعد ذلك فى إنجلترا ناشر لروايات شعبية - لم يلق أى نجاح شأنه شأن "الغرفة المظلمة"، ولكنه وقع فى ١٩٣٧ (٣٧) عقداً مع دار نشر جاليمار لترجمة كتاب "الخطأ" إلى الفرنسية ، وذلك عن الترجمة الإنجليزية للكتاب - كما لو كان يأمل، وللعجب - إمكانية التوصل إلى قدر أكبر من الأمانة، وذلك اعتباراً من ترجمة قام هو نفسه بمراقبتها فى لغة أكثر انتشاراً من الروسية ، كما بدأ أيضاً فى باريس كتابة أول رواية له كتبها بالإنجليزية: "حياة سيبيستيان كنيث الحقيقية" (La vraie vie de Sebastian Knight) ، وبعد عشرين عاماً من المحاولات المختلفة ليصبح كاتباً روسياً ويتأكد بهذا الوصف، واجه نفس العضلات التى يواجهها الكتاب المعزولون ، وفى نهاية الثلاثينيات، تلاشى نهائياً أمل العودة إلى روسيا، ولم يكن من الممكن أن يأمل فى العيش من قلمه وهو يكتب لجمهور محدود ومتفرق مثل الجالية الروسية المهاجرة ، وللوصول إلى وجود حقيقى وإلى إقرار له، كان عليه أن يترجم أعماله بنفسه إلى إحدى اللغتين الكبيرتين الأدبيتين اللتين يعرفهما ، ولفترة تمنى الإقامة بفرنسا، ولكن بالإضافة إلى المصاعب الإدارية والمالية التى كانت تنغص حياته، كان يتقن الإنجليزية بطريقة أفضل، وباستثناء "الآنسة واو" ودراسته عن بوشكين Poushkin المنشورة فى المجلة الفرنسية الجديدة عام ١٩٣٧ (٣٨)، لم يكتب شيئاً باللغة الفرنسية مباشرة .

ورحل إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤٠ وأصبح كاتباً باللغة الانجليزية: ونشر كتاب "حياة سيبيستيان كنيث الحقيقية" عام ١٩٤١ فى الولايات المتحدة، بمساندة ديلمور شوارتز Delmore Schwartz فى دار نشر الرواد "نيودايركشنز" (٣٩) (New Directions) ، بيد أن الاعتراف الأدبى والنجاح جاء له من باريس حيث نشرت أعماله مرة أخرى فى لغته الثانية، وذلك وفقاً لمنطق مماثل سمح لعمل جويس الفاضح "عوليس" بالظهور فى باريس خلال العشرينيات، وذلك رغماً عن قرارات الرقابة الأخلاقية ، و"لوليتا" التى بدت كاستقزاز غير محتمل فى أمريكا الخمسينيات المتزمتة، ظهرت فى باريس عام ١٩٥٥ مغلفة بالغلاف الأخضر الخاص بمطابع أوليمبيا التى يملكها موريس جيرودياس Maurice Girodies بعد رفض أربعة ناشرين أمريكيين لها ،

ورفضت الرقابة الفرنسية الكتاب، وعطلته القضايا والجمارك الإنجليزية، وتوج بنجاح مرجعه الفضيحة ، ومع ذلك نشر الكتاب بعد ذلك بثلاث سنوات في الولايات المتحدة عام ١٩٥٨ ، وعرف نابوكوف - الذى كان حتى ذلك الحين يكتب باللغة الإنجليزية وغير ذى شهرة - فجأة نجاحاً دولياً كبيراً . وتوضح هذه المسيرة أنه - وكما يقال دائماً - لم يعيش "حياتين" لكاتب، فى كل من لغتيه الأدبيتين ، فقد عاش القدر الصعب لكل كتاب المنفى، الذين يختارون أن يصبحوا - كما يقول سلمان رشدى - "كتاباً مترجمين" ليحصلوا على الوجود الأدبى ويصلوا إلى استقلال حقيقى خلاق بعيداً عن التبعية لترجمات لا يمكن السيطرة عليها .

وفى نهاية الأربعينيات، لجأ بيكيت إلى حل جديد: فقد وضع نظام الترجمة المزبوجة ، مع الإشارة إلى أنه قبل لجوئه إلى هذا الحل، كان - بوصفه كاتباً شاباً يكتب بالإنجليزية . وقادماً من دبلن - قد سلك كل المرحلة المذكورة من قبل ، وبعد صدور مجموعة قصصه القصيرة "ضربات على برميل خاو" "More Pricks than kicks" عام ١٩٢٤ فى لندن بدار نشر شاتو ووندوس Chatto et Windus ، وقد منعت فى أيرلندا وبيع منها ٥٠٠ نسخة، وكذلك بعد نشر ديوانه الشعرى "صدى العظام" (Echos Bones) على نفقته الخاصة، وبعد عرضه دون جدوى لنسخة رواية "مورفى" (Murphy) على اثنين وأربعين ناشراً إنجليزياً بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٧ - وانتهى الأمر بنشر الكتاب عام ٢٨ فى لندن بدار روتليدج "Routledge" وترجمه بيكيت وألفريد بيرون للفرنسية عام ٤٧ لدار نشر بورداس ؛ بحث بيكيت عن سبل أخرى للنجاة والمجد ، فبعد صدور قصائد مكتوبة باللغة الفرنسية فى "الأزمة الحديثة"، وكتابه "وات" (Watt) بالإنجليزية خلال الحرب^(٤٠)، كتب بعض القصص القصيرة باللغة الفرنسية مباشرة ، ثم فى ١٩٤٨ فى باريس كانت مرحلة إبداعه التى كتب خلالها أول أعظم نصوصه بالفرنسية: ففي عام ١٩٤٦ كتب "ميرسيه وكاميه" و"الحب الأول" (اللتين لم تنشرا حتى ١٩٧٠)، و"المستبعد ، تكلمة" L'Expulsé, Suite (الذى تحول الى "النهاية") ، وفى عام ١٩٤٧ بدأ فى كتابة "مولوى" (Molloy) باللغة الفرنسية وانتهى من كتابته عام ١٩٤٨، وكتب "موت مالون" وشرع فى كتابة "فى انتظار جوبو" ، الذى عدله ثم انتهى من كتابته عام ١٩٤٩ قبل البدء فى "القذر" (L'Innomable). وبالنسبة لكل نصوصه الأولى، كان بيكيت يدرك أنه ليحظى بفرصة لنشر أعماله أو تقديمها على المسرح عليه أن يكتب بالفرنسية: فقد سمحت بالفعل "جوبو ونهاية اللعبة"، التى أهداها إلى روجيه بلان وكتبها بلندن باللغة الفرنسية

عام ١٩٥٧، بالوصول إلى حيز الوجود الأدبي ، ولكن عبر هذه المسيرة شبه المنهجية، استحدث بيكيت حلاً جديداً (نظراً لجذريته) في تاريخ الأدب: فبدلاً من اختيار لغة مقابل أخرى، قرر البقاء طيلة حياته كاتباً مترجماً، والقيام هو نفسه بالترجمة ، وعمل بعيداً عن تبعية المترجمين من خلال الازدواجية اللغوية ، وهذا العمل الاستثنائي لبكيت من خلال "ثنائيه اللغوية" يبرز رغبته في الاستمرار في كتابة عمل "مزيج" . واعتباراً من "نصوص بلا مقابل" (Textes pour rien) ثم "مولوى"، ترجم بيكيت وكتب كل نصوصه تقريباً باللغتين (وترجمها من الفرنسية إلى الإنجليزية وبالعكس).

وتعد ممارسات الترجمة الذاتية في تنوعها اللانهائي - بالنسبة على الأقل لجزء من الكتاب - طريقة لمراقبة كل التحولات في نصوصهم ومن ثم المطالبة باستقلال مطلق ، وكلنا يعلم أن بيكيت لم يحبذ - إلا نادراً - تكليف أشخاص آخرين بترجمة أعماله ، ومن ثم يمكننا الاعتقاد - وفقاً لنفس هذا المنطق - بأن جويس قد استحدث مع "فينجانز ويك" حلاً جديداً لمشكلة مؤلة ويصعب حلها في مجال الترجمة بتقديمه نصاً يبدو للوهلة الأولى غير قابل للترجمة، أى نص مستقل تماماً، متحرر من كل القيود اللغوية والتجارية والقومية .

ويمنع تاريخ الأدب - كما يتم اعتباره بصورة طبيعية - فهم الدور الحقيقي والمركزي الذي تقوم به الترجمة في عالم الأدب العالمي ، فالخيارات أمام مؤرخي الأدب تتمثل في تناول التاريخ الفريد الخاص بمؤلف فريد أو الصورة العامة لأدب قومي ، أما تاريخ مختلف تأويلات (قراءات) نص واحد على مر الزمن، فإن عملية إقرار نص وطبعه بالطابع الأدبي التي يقوم بها المترجمون والمكتشفون، عادة ما تذهب أدراج الرياح أو يتم إغفالها أو تجاهلها شأنها شأن "الزخرف المنقوش على البساط" الذي تحدث عنه بيكيت ، والحق أنه لا يتسنى إدراك أهمية هذه العملية إلا عبر التخطيط العام للهيكل الأدبي العالمي وعلاقات القوة التي تحكمه ، ومع ذلك فإن الأعمال الضخمة وغير المرئية التي قام بها فاليري لاربو كمترجم ومحفز ومكتشف وإدخاله لفوكنر وجويس ، وبتلر ، ورامون جوميز دي لاسرنا وآخرين غيرهم في فرنسا أحدثت انقلاباً جذرياً في الأدب العالمي وجددته ، وقد أسهمت الترجمات العظيمة لروايات فوكنر التي قام بها موريس إيجار كوندرو Maurice Edgar Coindreau في إقراره والاعتراف به على المستوى العالمي، بيد أن هذه الترجمات غير منكرة في الفصل الخاص بتاريخ الأدب الرسمي^(٤١) ، ويعد

المترجم - الذى أصبح الوسيط اللازم "لعبور" حدود العالم الأدبى - شخصية أساسية فى تاريخ النص ، وكبار المترجمين المركزين هم بحق صناع العالمية، أى العمل لايجاد عالم "واحد" لتوحيد الحيز الأدبى .

وعرّف لاريو نور المترجم بأنه : "مقدم ووسيط"، فهو عضو فى "أكليروس جامع لأجناس مختلفة" يمكن أن ينطبق عليه كلمة سان جيروم^(٤٣): "دين واحد، بكل اللغات"^(٤٣). وهذه الديانة الموحدة هى بالطبع الأدب الذى ينتج المترجمون وحدته بعيداً عن التعددية اللغوية، ويقاس استقلال كبار المترجمين القادمين من أحياء أدبية مركزية تحديداً بارتباطهم بالقانون الأدبى الذى يحظر الخضوع للانقسامات اللغوية والسياسية ، وقد أيقن فاليرى لاريو احتلاله مكاناً مجهولاً رغم أهميته فى العالم الأدبى، وحاول ترقية نور المترجم، لذلك وضع دليلاً بيبلوجرافياً للمتنكرزين الفرنسيين، أى لكل من سهلوا الانتقال من لغة إلى أخرى (مترجمين ثنائى اللغة) وأسهموا بذلك فى الاستقلال القائم على الاعتراف والإقرار المتبادل للحيزين الأدبيين الكبيرين، بمعنى توحيدهما التدريجى: "لقد كان فولتير هو الذى بدأ كل شيء ، وأسس نقابة مترجمى الفكر الإنجليزى الموقرة، وهى نقابة موقرة حقاً بما أنها (إذا ما تحدثنا عن فرنسا فقط) ضمت - غير كبار ممثليها وأجيالها من المتخصصين [...] ، كتاباً مشهورين وشعراء عظاماً مثل شاتوبريان ، وفينى ، وهوجو ، وسانت بيف ، وتين ، وبودلير ، ولافورج ، ومالارميه ومارسيل شوب [...] ولكن فولتير [...] هو الذى صنع الخلود لشكسبير بعد وفاته ، وبنى هذا الجسر الذى ربط بين الحياة الفكرية فى انجلترا وبين باقى القارة ، والرقم القياسى الذى حققه فى هذا المجال لا يمكن تحطيمه"^(٤٤).

وعندما تكون عملية الترجمة الذاتية مستحيلة، يصبح المترجم شخصية محورية، فهو صنوه تقريباً، و"أنا" آخر، ومؤلف بديل يقع على عاتقه عملية مرور ونقل نص من لغة غير معروفة وقليلة الأدبية إلى عالم الأدب نفسه. وقد أدى هذا الوضع إلى ظهور قرناء من المؤلفين والمترجمين فى صورة ثنائيات لا تتفصل، استطاعوا توصيل أعمال إلى الأدب ، ويعد نموذج البولندى ويتولد جومبرويتش Witold Gombrowicz (١٩٠٤ - ١٩٦٩) برهاناً قاطعاً فى هذا الصدد، فقد نفى هذا الأخير إلى الأرجنتين ومكث بها أربعة وعشرين عاماً (ما بين ١٩٣٩ و ١٩٦٣)، وبدأ مثل سترندبرج وبيكيت بترجمة نصوصه البولندية إلى الإسبانية، بمساعدة بعض الأصدقاء ، وقد سمح له ذلك بنشر "فريدريخ"

(Ferdydydurke) و"الزواج" (Le mariage) عام ١٩٤٧ فى بيونس أيرس ، ثم فى مرحلة جديدة أو درجة تالية فى طريق البحث عن الاعتراف النوعى، ترجم بنفسه إلى الفرنسية بمساعدة فرنسيين، "الزواج" ، وأرسل النص المكتوب على الآلة الكاتبة لألبير كامو وجان لويس بارو Jean Louis Barrault وكذلك النص البولندى لمارتان بوبر Martin Buber ، وشارك بدءاً من ١٩٥١ فى مجلة باريس البولندية "ثقافة" (Kulture) ، ونشر فيها روايته "عبر أطلنطى" (trans - Atlantique) فى شكل مسلسل باللغة البولندية، وسمحت له هذه المرحلة الأولى الباريسية بعد ذلك بإصدار أعماله فى مجلد (بالبولندية أيضاً)، فى سلسلة "مكتبة الثقافة" فى معهد باريس الأدبى فى ١٩٥٢ ، وكان يعرف أن الوصول إلى الأدب لابد وأن يتم عبر باريس، فقد كتب لموريس نانو (Maurice Nadeau) عام ١٩٥٧: "يبدو أن أعمالى تقرأ فى بولندا سرّاً ، ومع ذلك فهذا خبر سار ، ولكن يجب أن يبدأ كل شيء من باريس"^(٤٥) . ولذلك أصبح كونستنتان يولنسكى (Constantin Je- lenski) وسيط جومبر ويتش ومترجمه ومقدمه فى باريس ، وقد أقام يولنسكى فى العاصمة الفرنسية وكان عضواً فى أمانة مجلس حرية الثقافة وهيئة تحرير مجلة "أدلة" (Preuves)، وأصبح فى الخمسينيات - كما قال مواطنه كاربنسكى^(٤٦): (Karpinski) "القرين المتحرك لجومبر ويتش" ، وهو لم يترجم أعماله فحسب ولكن قدم لها وعلق عليها ، وكتب جومبر ويتش فى جريدته "باريس - برلين": "بتحطيم يولنسكى قفصى الأرجنتيني، صنع لى جسراً نحو باريس"^(٤٧) ، وأضاف فى سياق آخر: "كل نشر لأعمالى فى لغات أجنبية يجب أن تحمل ختم "بفضل يولنسكى"^(٤٨) ، ومنذ الخمسينيات أى منذ المحاولات الأولى لتعريفه، فهم جومبر ويتش - وكان يعيش فى الأرجنتين - إنه يملك فرصة للوصول إلى الإقرار الأدبى عن طريقه: "يولنسكى من هو؟ فقد ظهر فى أفقى، هناك، بعيداً، فى باريس ، وها هو الآن يصارع من أجلى ، ومنذ زمن بعيد لم أعرف تأييداً - بهذا القدر من التصميم والتتزه عن أية غاية - لشخصى ولما أكتب [...] يولنسكى يدافع عنى على طول الخط فى مواجهة المهاجرين الألبان ، وهو يستغل لدفعى إلى الأمام، كل الأوراق الراحبة التى تتيحها له المكانة التى صنعها لنفسه فى باريس وكذلك نفوذه المتزايد فى المجتمع المثقف الراقى ، ويجرى إلى الناشرين بأعمالى المخطوطة، وقد استطاع استقطاب حفنة من المؤيدين لا المعارضين لى"^(٤٩) . ومن خلال حالة جومبر ويتش الذى مر من ترجمة أعماله ذاتياً إلى التأمل فى مسألة المترجم - المقدم، ذلك الذى يصبح نوعاً من الأنا الآخر المتصرف فى الخارج

بوصفه وكيلاً مفوضاً ومتحدثاً رسمياً، نرى أنه يتعين النظر إلى مسألة الترجمة وتحليلها كعملية للظهور التدريجي يمكن أن يتدخل فيها الكاتب نفسه، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بسبل عديدة .

وإذا كان الكاتب - وهو القرين الذي ينتظر الترجمة ويضطر إلى اللجوء إلى وساطة المترجم الضرورية - يعرف بدرجة كافية اللغة المنقول إليها ليستطيع مراجعة الترجمة، فغالباً ما يشارك في ترجمة أعماله - كما رأينا بالنسبة لحالة سترندبرج - وينطبق ذلك أيضاً على جويس الذي وجد في فاليري لاريو مقدماً لأعماله ومترجماً ومقرراً فريداً لها ، وكان لاسم لاريو ونفوذه - وقد تحمس عند قراءة حلقات "عوليس" في "المجلة الصغيرة" (The Little Review) - واقتراحه بالقيام بترجمة الكتاب ثم الإشراف على ترجمته، والمحاضرة التي ألقاها في دار أصدقاء الكتاب في ديسمبر ١٩٢١ - التي كررها عدة مرات وترجمها إلى الإنجليزية لمجلة "المعيار"، وهي الدليل على أن الإقرار الباريسي هو الذي يسمح بالوجود الأدبي في أي مكان آخر - كل ذلك أدى من جهة إلى اتخاذ سيلفيا بيتش Sylvia Beach قراراً بتحويل "شكسبير وكومباني" Shakespeare & Company إلى دار نشر لتحقيق هدف واحد يتمثل في نشر "عوليس" في نسختها الأصلية، ومن جهة أخرى أدى إلى إقرار أدريان مونيه Adrienne Monnier بنشر ترجمة فرنسية للعمل . وعلى الرغم من تمتع جويس بشهرة كبيرة في ذلك الحين في الأوساط الأدبية الأنجلو ساكسونية - ولا سيما بين الأمريكيين المنفيين في باريس - فإنه كان من المستحيل نشر "عوليس" في بداية العشرينيات ، فقد كانت هذه الأوساط تعتبر أعماله الأدبية فاضحة، ولم تنشرها في ذلك الوقت إلا دور نشر صغيرة كانت تصطدم بقرارات الرقابتين البريطانية والأمريكية ، وكانت أعداد "المجلة الصغيرة" - التي ظهرت فيها الرواية في حلقات - تصادر ويتم حرقها بسبب الفحش، حتى حصل أمين شركة نيويورك لمنع الرذيلة على أمر بوقف النشر نهائياً^(٥٠) ، ومن ثم فبفضل المحافل المقررة في باريس استفادت "عوليس" من نشر مزبوج، ولكن لم يجد الكتاب بلغته الأصلية ناشراً إلا بعد الحكم النقدي لمترجم كبير .

وعلى الرغم من الدور المحوري والنشط الذي قام به لاريو في إقرار النص وترقيته، رفض جويس الاعتماد عليه تماماً، فقد خضع مترجما "عوليس" تحت إشراف فاليري لاريو ، وهما : أوجست موريل August Morel ، ثم ستيوارت جيلبار Stuart Gilbert -

لمراجعة المؤلف ، وحددت صفحة العنوان النهائية للترجمة، التي نشرها في باريس أدريان مونيه عام ١٩٢٩، تدرجاً هرمياً دقيقاً لمختلف المشاركين في الترجمة وتركت الدور الرئيسى للمؤلف: "ترجمة فرنسية كاملة بقلم السيد أوجست موريل بمساعدة السيد ستيوارت جيلبار، وقام بمراجعتها كاملة السيد فاليري لاريو والمؤلف" ، وخضع بيكيت لنفس هذه الرقابة عند إقامته لأول مرة في باريس في ١٩٢٩ ، فبناءً على طلب جويس، اشتغل بيكيت في ترجمة "أنا ليفيا بلورابيل" (Anna Livia Plurabelle) إلى الفرنسية - وهي إحدى أشهر فقرات "العمل في طور النمو" (Work in progress) - بالتعاون مع ألفريد بيرون Alfred Peron الذي كان قد التقى به قبل سنوات في مدرسة ترينتي بدبلن ، وأعجب النص جويس واستعد لإرساله للمطبعة لنشره في العدد اللاحق للمجلة الفرنسية الجديدة N.R.F.، وبالصدفة يطلع ثلاثة أصدقاء عليه وهم : فيليب سوبولت Phil-Ipe Saupault ، وبول ليون Paul Léon ، وإيفان جول Ivan Goll ، وتدرجياً يتم طرح الترجمة للمناقشة ، ويعاد العمل فيها مرة أخرى ويتم مراجعتها بالكامل ، وتظهر في مايو ١٩٣١ في الجزء التاسع عشر للمجلة الفرنسية الجديدة تحت توقيع صمويل بيكيت ، وألفريد بيرون ، وإيفان جول ، ويوجين يولاس ، وبول ليون ، وأدريان مونيه ، وفيليب سوبولت: "بالتعاون مع المؤلف"^(٥١) . ونرى أن الترجمة إلى الفرنسية تحتل مكانة خاصة نظراً لسلطة باريس الفريدة في الإقرار ولكن الأمر - وهو شيء يدعو للعجب - لا يتعلق بعقيدة مرتبطة بالأدب الفرنسى أو لغته بوصفها هذا.. فعلى العكس من ذلك، لم يهتم جويس ولا سترندبرج ولا بيكيت - من قريب أو بعيد - بالمناقشات الأدبية الفرنسية ؛ فقد تشكل هذا الدور النوعى للترجمة الفرنسية منذ القرن الثامن عشر .

وهكذا في الوقت الذي لا يفكر أحد في إنكار كون الأدب الإنجليزى واحداً من أهم الآداب وأكثرها تأثيراً في أوروبا منذ القرن الثامن عشر، وأنه يؤثر على مجمل الأدب الأوروبى - ولاسيما الفرنسى - لم يحصل أعظم أبطاله خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على إقرار دولي إلا من خلال ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية، فقد قرأت أوروبا أعمال شكسبير كلها في ترجمة اللوتورنور Le Tourneur، وأعمال بيرون ومور في ترجمة بيشو Pichot، وأعمال شترن Sterne ترجمة فريسناز Fresnais، وأعمال ريشاردسون Richardon ترجمة بريفو Prévost، ومنذ ١٨١٤ وهو عام نشر "وافرلى" Waverley وحتى وفاة الكاتب والتر سكوت عام ١٩٢٢، ترجم نوفو كونبريه كل أعمال

الكاتب عند ظهورها إلى الفرنسية ، وكانت هذه الترجمة الفرنسية هي التي هيأت لها شهرة عالمية واسعة ونشرت "رواياته بالفرنسية" ، أو مترجمة عن النسخة الفرنسية: واعتباراً من ١٨٣٠ ، تم ترجمة سلسلة "أفرلي نوفلز" كاملة من الفرنسية إلى الإسبانية.

جائزة العالمية

تعد الجوائز الأدبية الشكل الأقل أدبية للإقرار الأدبي: ويناط بها عادة التعريف بأحكام المحافل النوعية خارج حدود جمهورية الآداب ، فهي - إذن - الجزء البارز والأكثر ظهوراً في آليات الإقرار ، وهي كذلك نوع من التأكيد لاستخدام الجمهور العريض . وبناء عليه - وفقاً لقوانين العالم الأدبي- فكما كانت الجائزة نولية، كلما كانت نوعية ، ولهذا فإن أكبر إقرار أدبي يحدد العالم الأدبي وبالتالي يعرفه، هو جائزة نوبل . وقد تزودت أوروبا في بداية القرن بمحفل الإقرار هذا، الذي استولى تدريجياً على الاعتراف النولي، وقبله كتاب العالم بأسره كشهادة عالمية، ومن هذا المنطلق يجمعون على الاعتراف به كأكبر إقرار في العالم الأدبي . ويتعبير آخر، فهذه الجائزة لا تعد أفضل علامة على توحيد المجال الأدبي ولكن على الاعتراف شبه العالمي الممنوح لها.

وهي أيضاً أكثر الجوائز نفوذاً وأكثرها اعترافاً خارج حدود العالم الأدبي ، ومنذ حوالي مائة عام، ظلت جائزة نوبل حكماً شبه مسلم به تقريباً على الامتياز الأدبي ولا يندهش أحد إطلاقاً (تقريباً)^(٥٢) من الاحترام الذي تثيره هذه الجائزة ولا يشك أحد في صلاحية الإقرار العالمي الذي تمنحه سنوياً لكاتب . والعمل الذي تحملت مسئوليته الأكاديمية السويدية بقبول تنفيذ وصية ألفريد نوبل كان من الممكن فشله أو اقتصراره على "إقليمية اسكندنافية" لا يكثرث بها أحد قط ، ولكن كل انجاس التي توالى اعتباراً من ١٩٠١ أسهمت في إنجاح ما هو غير عادي ؛ إذ استطاع المحلفون السويديون لا في فرض أنفسهم كحكام للشرعية الأدبية فحسب ، ولكن في الحفاظ على احتكار الإقرار الأدبي العالمي^(٥٣) .

وبور هذا الإقرار في تراكم رأسمال قومي أدبي من الأهمية بمكان، حتى إن الكوريين ينظمون حملات اليوم للحصول عليه ، وتتحدث الصحافة الكورية عن "فكرة نوبل المسيطرة"^(٥٤)، وفي أكبر مكتبات سيول نجد نداءات "لجائزة نوبل الكورية

المستقبلية^(٥٥) ، ويدور الحديث عن تأسيس مجلة تختص بمتابعة الجائزة^(٥٦) ، أما الكاتبة الكورية بوك كيونجني (Pauk Kyongni) المرشحة رسمياً للجائزة والمولودة في ١٩٢٧ ، فتبدو كآثر قومي ؛ فهي مؤلفة لسلسلة متتابعة بعنوان "الأرض" تضم أربعة عشر جزءاً ، نشرت منذ ١٩٧٠ .

وأما الكتاب الصينيون، الذين ظلوا بعيداً عن كبرى التدفقات الدولية وفي حالة من الاكتفاء الذاتي الأدبي، فقد اجتمعوا منذ سنوات لإقرار استراتيجية قومية، وتقديم مرشحين والحصول على الجائزة على الأقل من الآن وحتى نهاية القرن ، وقد اعترض أحدهم في الصحافة السويدية قائلاً: "من بين آلاف الكتاب الذين يضمهم الشعب الصيني الذي يبلغ عدد سكانه مليار نسمة، لم يحصل واحد منهم على جائزة نوبل".

وتأخذ المطالبة بجائزة نوبل نفس الشكل تقريباً في المجال اللغوي البرتغالي، فخلال لقاء جرى مؤخراً^(٥٧) مع جورج أمادو Gorge Amado قال مؤكداً: "أعتقد أننا مدينون بجائزة نوبل للغة البرتغالية التي لم تحصل مطلقاً عليها ، وأنا لا أعتقد أن جائزة نوبل تصنع الأدب: فإن الكتاب هم الذين يصنعون جائزة نوبل والعكس غير صحيح، ولكني أرى أنه من المؤسف موت كاتب مثل جيمارياس روزا دون حصوله على جائزة نوبل، وكذلك موت كتاب كبار برتغاليين مثل كارلوس درومون دي اندراد (Carlos Drummond de Andrade) دون حصولهم على جائزة نوبل ، ويوجد في البرتغال رجل تعدى الثمانين من عمره وهو شاعر برتغالي يدعى ميجيل تورجا^(٥٨) (Miguel Torga)، يستحق ألف مرة جائزة نوبل ولم يحصل عليها . إنه لشيء يدعو للأسى ، ولكن ليس لي من الأمر شيء ، وبالنسبة لي، أؤكد لكم أنني لا أكرث بهذا الموضوع".

واضطرت الأكاديمية - لأنها وضعت نفسها في موقف مستحيل - بتأسيس نفسها كمحكمة حيادية معترف بشرعيتها عالمياً - إلى وضع دقيق لمعايير الامتياز وتوضيح العمل التعميمي الذي يتم في كل المجالات من خلال الصراعات بين الكتاب القوميين والدوليين ، والثقة الشاملة التي تحظى بها تصنع منها بامتياز محفلاً للشرعية الأدبية . ويعد تاريخ الجائزة نفسه منذ بداية القرن تاريخ الوضع التدريجي لمعايير عمومية معلنة ، وإذا نظرنا من الداخل، استنتجنا أن الصراعات الوحيدة الحقيقية والقاطعة داخل لجنة نوبل، منذ بداية القرن، تدور حول فرض أو إلغاء هذا المعيار الأساسي أو ذاك الخاص

بمنح الجائزة^(٥٩) ، ويمكننا سرد كل هذا التاريخ كتوسع تدريجي لمفاهيم العالمية الأدبية التي يتم إثراؤها بتاريخ المناقشات الداخلية والسابقة .

وأول هذه المعايير نو طابع سياسى، أى يتم تحديده اعتباراً من المفاهيم الخاضعة للعالم الأدبى ، ومن هنا فإن أول تعريف للفن الأدبى الشرعى يجعل منه أدباً محايداً، أى نوعاً من الوسطية الأدبية التى تم الدعوة إليها قبل الحرب العالمية الأولى لمعادلة "الإفراط" فى القومية الذى كان سائداً فى ذلك الوقت واحترام الضرورة السياسية المتعلقة بالحنزr الدبلوماسى بصفة خاصة ، وفى عام ١٩١٤ درست لجنة الحكم ترشيح الكاتب السويسرى (المعروف بحياده) كارل سبيتلر (Carl Spitteler) الذى كان خير نموذج لهذه الوسطية الأدبية ، ولكن فى النهاية لم تمنح الجائزة له ، وأدى نفس هذا الحنزr، باسم احترام "مقال سلام" الموصى - ألفريد نوبل - إلى موقف مماثل عام ١٩٢٩: ففى هذه السنة تمت دراسة ترشيح ثلاثة كتاب فقط من دول محايدة: هيرمان هيسه (Hermann Hesse) الحاصل على الجنسية السويسرية، وإف.إى. سيلانبا F.E. Sil- lanpaa الفنلندى ، وجى ويزينجا J. Huizinga الهولندى ، وهذه الحيادية - التى يثبت طابعها السياسى والقومى عدم استقلالية لجنة الحكم - والتى تم وضعها كقيمة فنية، تحت على التعقل والاعتدال، وجدت مقابلها الجمالى فيما أطلق عليه ألفريد نوبل فى وصيته "المثالية"، أى نوع من الأكاديمية الجمالية التى تحبذ "التوازن" ، و"التناغم" ، و"الأفكار الخالصة والنبيلة" فى فن السرد.

وبدأ من العشرينيات، وبغية الخروج من مفهوم شديد الارتباط بالأحداث السياسية حاول القائمون على الجائزة إعطاء امتيازات لنوع آخر من الحيادية ، فالأعمال التى ترشح لنوبل لن تكون ذات طابع شديد القومية ، فالامتياز الأدبى لا يتواءم مع المطالب الوطنية أو القومية ، وهكذا اقترحت اللجنة فى ١٩١٥ ترشيح الإسبانى بنيتو بيريز جالدوس، "لوقوفه على أرض الوطنية المشتركة" ولاتسام شخصياته "بشئىء نمطى يجعل من السهل فهمها لدى القراء غير المعتادين على إسبانيا"^(٦٠) . وعلى النقيض من ذلك، وفى عام ١٩٢٩ تم رد ترشيح الشاعر أرنو هولز" بسبب اتسام أعماله "بشدة الطابع الألمانى": "أمامنا هنا عمل ألمانى خالص [...] وترى اللجنة أن شعره لا يتسم بالعمومية بشكل كاف"^(٦١) ، ويمكننا فى نفس هذا الاتجاه فهم الجائزة الممنوحة لأناتول فرانس فى ١٩٢١، لا باسم الحيادية ولكن باسم الالتزام الإيجابى ضد القومية ومعاداة

السامية: "كان في قضية دريفوس في مقدمة الذين دافعوا عن الحق ضد تزمت وطني مضل" (٦٢) .

والمعيار الثالث الذي تم تقديمه بعد ذلك يضم بعداً آخر، هو استقبال العمل إذ تحولت العلامة الأولى على نجاح وصدى جائزة نوبل في العالم كله - ألا وهي العمومية - إلى الإجماع ، ويشترط في العمل الجدير بجائزة نوبل أن يكون في متناول الجمهور العريض ... ولذا تم في ١٩٢٠ استبعاد بول فاليري لأن اللجنة قد رأت استحالة "التوصية، لنيل جائزة ذات طابع عالمي مثل جائزة نوبل، بعمل يتسم بمثل هذه الباطنية والصعوبة" (٦٣) . وأعلن خضوع المعايير الأدبية لنوع الغالبية عن تكوين قطب أساسي ثالث لفهم بنيان الساحة العالمية: إنه القطب الاقتصادي، الذي يجد مناوبات له داخل كل الأحياء القومية التي تظهر بداخلها الأسواق القومية القوية .

وعلاوة على كل هذه المعايير المنافسة، كان يتعين - بصورة بديهية - إضافة إلى كل مرحلة كبرى لتوسيع الكوكب الأدبي منذ بداية القرن العشرين، العمومية بوصفها بولية ، فقد اضطرت لجنة تحكيم نوبل إلى وضع معايير جديدة للخروج من المعايير القديمة شديدة المركزية الأوروبية للأدب ، فالانفتاح على متصارعين جدد، أي على أنماط جديدة لرؤوس الأموال الأدبية، كان موضع تحفظ لفترة طويلة ، وبدا الأمر كما لو كان هذا الانفتاح يمس أسس الإيديولوجية الأدبية ذاتها التي تقوم عليها جائزة نوبل .

وأول خروج عن نطاق أوربا كان سابقاً لأوانه وجريئاً: فقد منحت الجائزة في عام ١٩١٣ لرابندرانات طاغور، الشاعر الهندي الذي يكتب باللغة البنغالية . ووجود اسم هذا الكاتب - وهو من بلد محتل - في قائمة الجوائز، عشية الحرب العالمية، كان يمكن أن يبدو كعلامة واضحة على جرأة الأكاديمية السويدية واستقلالها الفكري غير العادي، إذا جہلنا أن هذا الإقرار غير المتوقع هو في واقع الأمر ثمرة لأوروبية مركزية مقترنة بنرجسية استعمارية ، وبالفعل لم يقدم هندي طاغور إلى اللجنة، ولكن قدمته الجماعة الأدبية الملكية (٦٤) (Royal Society of Literature) بلندن، وتم اتخاذ القرار بناء على الترجمة الإنجليزية وحدها لجيتا نجالي (Gitangali) ، والتي ترجمها جزئياً الكاتب نفسه.

وبدلت الولايات المتحدة بعد ذلك بفترة مضمار الجائزة، أي منذ الثلاثينيات فقط ؛ فقد حصل سنكلير لويس Sinclair Lewis على الجائزة في ١٩٣٠، وحصل عليها يوجين

أونيل Eugene O'Neill في ١٩٣٦، وبيرل باك Pearl Buck في ١٩٣٨، ولكن يعد هؤلاء الكتاب بطريقة منطقية امتداداً أوروبياً، كما كان يتعين الانتظار حتى عام ١٩٤٥ للاعتراف بالفرع اللاتيني للأدب الأمريكي، وذلك مع الكاتبة الشيلية جابريلا ميسترال، فقد حصلت على الجائزة التي تعد الاعتراف بالخجل بامتداد مجال الأدب العالمي وتتوج في الواقع عملاً شعرياً تقليدياً للغاية ومرتبطة بالنموذج الأوروبي، وكانت الجائزة التي حصل عليها الجواتيمالي ميجيل انجيل استيورياس (Miguel Angel Asturias)، عام ١٩٦٧ فقط هي التي شكلت إدراكاً حقيقياً للجديد في الرواية اللاتينية الأمريكية وللانفصال الذي أحدثته، وحتى عام ١٩٦٨، كانت الدائرة مغلقة على الأوروبيين والأمريكيين، ولم ينظر في ذلك الحين إلى أي امتداد لغوي أو قومي، ثم تحول المحلفون نحو آسيا بمنح الجائزة لياسوناري كاواباتا^(٦٥) (Yasunari Kawabata) الذي يعبر بحساسية شديدة عن نوعية الروح اليابانية، وأخيراً تم الاعتراف، متأخراً، بلؤل إفريقي: وول سوينكا (Wole Soyinka) في ١٩٨٦، وأول عربي: نجيب محفوظ ١٩٨٨. ويتضمن الموقف السائد لجائزة نوبل، في هرم الاعتراف الأدبي العالمي ومروره، نموذجاً عاماً يضع أوروبا في موقع مركزي ويضع على المحيط - بسبب هيمنة حكمه - كل ما هو غير أوروبي، ورغم طرح مشكلة تحويل الجائزة لتصبح بولية في العشرينيات فإن شيئاً لم يتغير لفترة طويلة، وكان دخول غير الغربيين، حتى السنوات القليلة الماضية نادراً وسار وفقاً لتاريخ توسع الكوكب الأدبي.

ولا تتوالى كل هذه المعايير ولا تتابع في الزمن فمن الممكن تعايشها، وتطورها تدريجياً، واكتسابها قوة في الوقت الذي نظنها فيه وقد استبعدت، عند الدفاع عن عمل بعينه. ويفرض آخر تعريف للعمومية نفسه منذ عام ١٩٤٥، عندما باحت الأكاديمية عن طموحها في ضم "رواد الفن الأدبي" في قائمة الجوائز، وبذلك تم إلغاء معيار العدد الأكبر لوضع معيار مستقل والبدء في إعداد قائمة لأعظم الرواد "كلاسيكي المستقبل"، وهنا بدأ النشاط النقدي القضائي لمحفلي نوبل - وحدث كل شيء كما لو كان بعد التفكير في التجديد في المجال الأدبي: قامت العمومية التي أعلنها السويديون ودعموها، في مواجهة بولية الأكاديميين القوميين المحافظة، وكذلك في مواجهة المفاهيم الأكثر تسوية للعالم الأدبي. وهكذا تم اختيار ت. إس. إليوت عام ١٩٤٨ "لتجديده بصورة ملحوظة الشعر المعاصر"، وحصل فوكنر على الجائزة عام ١٩٥٠، لأنه قد تم الاعتراف به "كأعظم مجرب في القرن في مجال الفن الملحمي"، في الوقت الذي

لا يعرفه الجمهور العريض إلا قليلاً ، وغير معروف تقريباً في بلده ، وحصل صمويل بيكيت على الجائزة في ١٩٦٩ عن عمل أبعد ما يكون عن نهايته، وكلود سيمون في عام ١٩٨٩ إلخ . وقد تأكد هذا الاستقلال بفضل "التكامل" الهيكلي لجائزة نوبل بالإضافة إلى سلطة إقرار باريس ، فمن خلال نشاطها المستقل، تقوم الأكاديمية "بتأييد" الأحكام التي تصدرها باريس وتأسيس "قرارات العاصمة الأدبية" كقوانين: أى وفقاً لقانون الاستقلال الأدبي الصريح ، وبإضفاء نوع من "الرسمية" و"الشرعية" على تحكيم باريس، كانت الأكاديمية السويدية - على الأقل حتى الستينيات - تؤكد الحكم الباريسي وتصادقه وتنشره وتقر اكتشاف المحافل النقدية والصحفية لعاصمة الأدب ، يشهد على ذلك حصول عدد كبير من الكتاب الفرنسيين على الجائزة ؛ فقد ظلت فرنسا الأمة التي يتم إقرارها بصورة منتظمة وحصلت على أربع عشرة جائزة ، ويشهد بذلك خاصة الجوائز الممنوحة لفوكنر ، وهيمنجواي ، وأستورياس ، وبيكيت ، وجارسيا ماركيز . ولذا ظل الإقرار الباريسي لفترة طويلة أحد المراحل الأولى للترشيح لأرقى جائزة وأكثرها دولية ، والمعروف أن الإقرار الفرنسي ينافس - بكل تأكيد - المحافل اللندنية التي نجحت في حصول عدد من الذين أقرتهم على الجائزة مثل كيبلنج ، وطاقور ، وبيتس ، وجورج برنارد شو... إلخ . وشكل رفض سارتر قبول جائزة نوبل دلالة إضافية على الطابع "المدوي" للاعتراف الباريسي والإقرار السويدي ، فقد كان أحد المتصارعين القلائل في الحيز الأدبي العالمي، الذي يحتل مركزاً محورياً في عمليات الإقرار الباريسية، كما تم إقراره هو نفسه ومع ذلك استطاع الاستغناء عن جائزة يقتصر دورها على مضاعفة مكانته البارزة .

عرقيات

ومع ذلك يعد نشاط محافل الإقرار نشاطاً مبهماً، له بعض جوانب إيجابية وأخرى سلبية ، كما تمارس سلطة تقييم النصوص وتحويلها بصورة لازمة وفقاً لمعايير الذي "يحكم" . والأمر يتعلق - بطريقة لا يمكن فصلها عن بعضها - باحتفال وإحراق، ومن ثم بنوع من الإصباغ بطابع العمومية ينفي أى اختلاف ، ويحول كبار المقرين بالفعل أعمالاً أدبية صادرة عن بلاد مختلفة إلى فئات إدراكهم الخاصة والتي تأخذ شكل معايير عمومية، متجاهلين كل شيء عن السياق التاريخي والثقافي والسياسي - وبصفة خاصة الأدبي - الذي من شأنه شرح هذه الأعمال في ذاتها نون الحاجة إلى

تحويلها ، وبهذه الطريقة تدفع الأمم الأدبية الكبيرة غيرها على دفع ثمن منح رخصة مرور عالمية ... وهذا هو السبب في أن تاريخ الاحتفالات الأدبية هو في نفس الوقت تاريخ لسلسلة من سوء التفاهم والتجاهل تمتد جذورها إلى عرقية المسيطرين على المجال الأدبي (ولا سيما الباريسيين) ، وكذلك إلى آلية الإلحاق (إلى الفئات الجمالية والتاريخية والسياسية والشكلية) التي تتم خلال عملية الاعتراف الأدبي (٦٦) . وبهذا المعنى، فالترجمة هي أيضاً عملية مزدوجة ؛ فهي طريقة لدخول جمهورية الآداب تقدمها المحافل النوعية ويكون انفتاحها الأصلي على الدولية الأدبية ، كما تعد آلية إلحاق منهجي للفئات الجمالية المركزية، ومصدراً للتجاوزات وسوء الفهم والمعاني العكسية وحتى لفرض متسلط للمعاني ، وتعد العمومية - بطريقة ما - إحدى أكثر اختراعات المركز شيطانية: فباسم إنكار الهيكل المتصارع وذو التدرج الهرمي للعالم، وتحت ستار المساواة بين الجميع في الأدب، يدعو محتكرو العالمية الإنسانية بأسرها إلى الخضوع لقوانينهم ، فهم يعلنون أن العالمية يمكن للجميع اكتسابها والوصول إليها بشرط أن يتمثلوا بهم .

وتجسدت ازبواجية عملية الإقرار في تاريخ إقرار فاليري لاريو لجويس : ففي الوقت الذي تابعت فيه الأوساط الأدبية الإنجليزية عن كتب مراحل وصول جويس إلى صف الكتاب الذين تعترف بهم أعلى المحافل الأدبية، هاجم ناقد أيرلندي وهو أرنست بويد (Ernest Boyd) لاريو هجوماً عنيفاً باسم "جهله الكبير للأدب الأيرلندي" و"جهله التام بكبار الكتاب الأنجلو - أيرلنديين" والذي ذكر من بينهم سينج Syngé وجورج مور وبيتس . ومشيراً إلى مؤتمر عام ١٩٢١ حيث أكد لاريو أن: "الكتابة باللغة الأيرلندية هي بمثابة أن يكتب مؤلف فرنسي معاصر بلغة بروتون الحديثة" (٦٧) ، أكد بويد جهل الناقد الفرنسي - الواضح في هذا الصدد - وفسر هذا النص بأنه نوع من الهجوم على هوية الأدب الأيرلندي ونوعيته داخل الآداب الأنجلوفونية (٦٨) وأجاب لاريو على هذه المطالبة "القومية" بقوله: "ليس من قبيل الصدفة أو الهوى أو الحماس غير المتعقل أنني فرضت على نفسي عند دخولي هذه القلعة المليئة بالكنوز: عوليس - واجب تعريف الصفوة المثقفة الفرنسية بها [...] ، وفضلي الوحيد يتمثل في كوني أول شخص من خارج المجال الإنجليزي يصرح - دون تردد - بأن جيمس جويس كاتب عظيم وأن "عوليس" كتاب قمة في الثراء .. ، وذلك في الوقت الذي لم يكن أحد في أيرلندا قد قال هذا الكلام" (٦٩) . ونرى هنا بالفعل - من خلال أحد اللقاءات المباشرة النادرة -

الصراع بين الرؤية الأدبية القومية وخلع السمة التاريخية، ومن ثم عملية الإلحاق التي يقوم بها الإقرار الفرنسي، والذي - بلاشك - يرقى ويضفى طابعاً دولياً وعمومياً ولكنه يتجاهل كل ما سمح بظهور مثل هذا العمل ، وتقوم عاصمة الأدب المنزوعة القومية بدورها بنزع قومية النصوص وإسقاط تاريخها لمواظمتها لمفاهيمها الخاصة عن الفن الأدبي .

وعلى نفس النسق، فسر النقد المركزي (ولا سيما في باريس) كافكا تبعاً بطريقة ميتافيزيقية ، ثم نفسية ، ثم جمالية ، ثم دينية ، ثم اجتماعية ، ثم سياسية، مدلاً عن عمى نوعي: فقد ارتكب النقد - عن جهل شبه متعمد بالتاريخ - مفارقات تاريخية، ليست سوى مظهر لعرقيته الهيكلية وتلخص مارت روبرت Marthe Robert، التي كانت من أول من اقترح قراءة تاريخية لأعمال فرانز كافكا، بطريقة رائعة آليات إسقاط التاريخ المنهجي الذي يقوم به النقد الباريسي: بدا كافكا خالياً من أى تحديد جغرافي وتاريخي ولذلك لم يتردد أحد في اعتماده، أو حتى في "منحه الجنسية"، وبالفعل، كان الأمر يتعلق بنوع من إجراءات "منح الجنسية" ولد بعدها كافكا فرنسياً، أقرب إلينا - بطبيعة الحال - ولكن ليس له إلا علاقة بعيدة بكافكا الحقيقي [...] ، وفي ظل غياب معلومات دقيقة عن الظروف التي عاش فيها - وهو غياب تم التوائم معه بطريقة رائعة - فقد استخلصنا من هذا الموقف غير المعتاد فكرة منفي مطلق [...] ، وبسبب تخلص كافكا من كل أثر عن أصوله، ومن كل انتماء أرضي، فقد تم الاعتراف له بطريقة طبيعية بنوع من حق الحصانة الدولية، وبمقتضى هذه الحصانة تم منح كافكا وأعماله - مقابل وجوده الحقيقي - كملاً ونقاء لا يوصف بهما سوى الأشياء المعنوية ، وكان حق الحصانة الدولية هذا في الأصل نوعاً من الامتياز السماوي ؛ فلم يكن كافكا قادماً من موطن محدد، وكان منتماً للجميع، ولذلك كان له أثر من نزل من السماء، حتى على الكتاب والنقاد الفرنسيين الأقل ميلاً لاتخاذ السماء كقياس^(٧٠).

وينفس هذا المنطق، أحدث الإقرار المركزي نزعاً منهجياً للطابع السياسي وإسقاطاً تاريخياً للمبدأ الذي يقف أمام أى مطالبة سياسية، أو سياسية قومية للكتاب الذين يقعون تحت سيطرة سياسية . فالمباركة النقدية التي حظى الروائيون المارتينيكيون الذين يكتبون بلغة المستعمرات مثل باتريك شاموازو ورفائيل كونفيان هي خير دليل على ذلك ، وبتعبير آخر : كان الاعتراف المركزي بالنسبة للجميع شكلاً لاستقلال لازم

وكذلك شكلاً لضم عرقى ينفى الوجود التاريخى للذين تم إقرارهم . فقد ثار الروائى النيجيرى شينوا أشيبا Chinua Acheba على الناقد الأمريكى لارسون Larson الذى ادعى إمكانه منح لقب "عمومى" لرواية من جامبيا لسبب واحد يتمثل فى إمكانية اعتبار هذه الرواية عملاً أمريكياً إذا ما تم تبديل بعض عناصرها ، وقال اشيبا: "هل من الممكن أن يفكر نقاد الأدب أفريقى فى تغيير أسماء شخصيات وأماكن فى رواية أمريكية لفيليب روث Phillip Roth أو لجون يوبديك John Updike، واستبدالها بأسماء أمريكية لجرد معرفة كيف ستبدو هذه الروايات؟ بالطبع لا ، لن يفكروا أبداً فى التشكيك فى عمومية أدبهم. فتمتع أعمال أى كاتب غربى بالعمومية يعد شيئاً مسلماً به ، وعلى الكتاب غير الغربيين الصراع ليحظوا بهذه الصفة [...] ، وأتمنى إقصاء كلمة "عمومية" عند الحديث عن الأدب الأفريقى حتى يكف استخدامهم كمرادف خاصة ضيقة ومعنية بأوربا، حتى يتسع أفقهم ليضم العالم كله" (٧١) .

والوصول إلى الإقرار الدولى، يتعين على الكتاب المسيطر عليهم الخضوع للمعايير التى يعلنها محتكرو "العمومية" بوصفها "عمومية"، كما يتعين معرفة "المسافة المناسبة" التى تجعل هذه المعايير واضحة ، وإذا أراد هؤلاء الكتاب الظهور فعليهم إنتاج شىء مختلف وعرضه دون الوقوف على بعد أو المطالبة بمسافات تجعلهم غير محسوسين ، فيجب أن يكونوا فى موقع وسط. وكل الكتاب الذين يقعون تحت السيطرة اللغوية لفرنسا مروا بهذه التجربة، فقد ظل "راموز" غير مدرك فى باريس عندما حاول إظهار انتماء باريسى، ولم يتم الاعتراف به إلا بعد مطالبته "باختلافه" بوصفه من فود ، وحل بطريقة كاملة المشكلة فى "رسالته إلى برنار جراسيه": "إن قدر بلادى بصفة عامة أن تكون فى آن واحد شديدة الشبه وشديدة الاختلاف، شديدة القرب وبعيدة بعض الشىء، أن تكون شديدة الفرنسية أو فرنسية بعض الشىء لأنه أحياناً يصعب معرفتها، أو عندما يتم معرفتها، يصعب تقرير ما يمكن عمله" (٧٢) . ومن هنا يتسنى لنا فهم أن هذه العرقية الأصلية تحديداً هى التى أفرزت كل الغريب فى الأدب ، ففى مقال نشر فى المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. (١٩٢٤) عن الإسبانى رامون جوميز دى لاسيرنا، حلل جان كاسو Jean Cassou، بوضوح رؤية شديد، العيب الأساسى للمحافل النقدية الفرنسية: "تطالب الأجانب بإثارة دهشتنا، ولكن بطريقة نكون شبه مستعدين لتحديدنا لهم، كما لو كان دورهم يقتصر على خدمة متعتنا، بدلاً من خدمة جنسهم" (٧٣) .

وفى نهاية القرن التاسع عشر، فهم الكنديون من أصل فرنسى هذه الصعوبة :
"إذا كنا نتحدث الهورون huron أو إيروكي Iroquis لجذبت أعمال كتابنا انتباه العالم
القديم ، وكان لهذه اللغة، التى نشأت فى غابات أمريكية، هذا الشعر الشعبى الذى
يعجب الأجانب ، ولاستشعر القارئ النشوة أمام رواية أو شعر مترجم من الإيروكي،
ولكن لا أحد يلقى بالألأ لقراءة كتاب كتبه بالفرنسية مستوطن فى كيبيك أو مونتريال ،
فمنذ عشرين عاماً، يتم سنوياً فى فرنسا نشر ترجمات لروايات روسية وإسكندنافية
ورومانية ، وتخيلوا لو كانت نفس هذه الكتب مكتوبة بالفرنسية، فما كان ليقرأها
خمسون قارئاً" (٧٤).

إيسن فى إنجلترا وفرنسا

تعد ترجمة أعمال هنريك إيسن وتمثيلها وإقرارها، فى كل من إنجلترا وفرنسا،
أمثلة رائعة لاكتشاف عواصم ووسطاء لهم مصالح مختلفة، لأعمال تم وضعها فى نفس
الوقت ، ويظهر المعنى المعاكس الذى تعطيه كل من لندن وباريس للأعمال المسرحية
لإيسن أن إقرار عمل هو دائماً امتلاك له وتحويل قومى - مركزى له ، فقد رأت لندن
فيه نموذجاً للواقعية بينما رأت باريس فيه نموذجاً للرمزية.

ويعد هنريك إيسن واجهة مركزية للعلاقات الأدبية الأوروبية بين عامى ١٨٩٠ و ١٩٢٠ ،
وقد أصبح - إيسن رغماً عن إرادته - رمزاً لحدائثة مسرحية أوروبية ، وتم تفسير
أعماله وقراءتها وإخراجها على كل مسارح العالم، انطلاقاً من مستويات تأويلية
متناقضة تماماً، كنتاج للفئات الأدبية والجمالية للقائمين بإقرارها . وقد "استخدم" كل
مخرج أو ناقد ادعى أنه أفضل مفسر لمسرحيات إيسن - والتى تعد من حيث الشكل
والإشكالية ابتكاراً كبيراً بالنسبة لمجمل المسرح الأوروبى لذلك الوقت - وفقاً لموقعه
داخل حيزه الأدبى القومى . ويعيداً عن خدمة العمل على ما هو عليه، كما كان يدعى
كل المكتشفين، فقد استخدموا مؤلفاً أجنبياً ويعيداً عن نقاشاتهم القومية لمحاولة فرض
ذاتهم داخل عالمهم الأدبى .

ولذا أمكن تأويل إيسن، فى نفس السنوات، فى إنجلترا - بصفة خاصة من قبل
جورج برناردشو - ككاتب واقعى يتناول المشكلات الاجتماعية بطريقة مبتكرة، وفى
فرنسا ككاتب رمزى، يقدم رموزاً شعرية عمومية ، وهكذا أسهمت عرقية هذه الأمم

الأدبية الكبيرة - وبصفة خاصة فرنسا والوسطاء الفرنسيون، الذين تجاهلوا الظروف التاريخية لظهور عمل - وكذلك الاهتمامات النوعية والقومية للوسطاء الذين أسهموا في إقرار كل دولة لها سلطة إقرار، في ضمه إليها .

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان هنريك إبسن أحد مؤسسي أدب قومي نرويجي يطمح في التخلص من قيود السيطرة الدنماركية - التي عانت منها النرويج خلال أربعة قرون - وكذلك من الوصاية الفكرية الألمانية التي طبعت حتى ذلك الحين الإنتاج الفكري المحلي بالطابع الإقليمي . ومنذ ١٨٢٠ دار الحوار الأدبي القومي النرويجي حول مسألة وضع لغة جديدة، تقوم على اللهجات الخاصة بغرب النرويج والتي كان من المفترض أن تكون "أكثر" قومية بسبب بعدها عن الدنماركي - النرويجي، الذي كان أحد نتائج الاحتلال الدنماركي، وهذه اللغة الريفية - والتي أصبحت اليوم اللغة النرويجية الجديدة التي ظهرت تحت تأثير المفكرين والشعراء - سريعاً ما ترقى لتصبح اللغة الرسمية الثانية إلى جانب لغة الدولة، التي أصبحت اليوم لغة الكتب. وهذه "الرومانسية القومية" التي تعد إرثاً ألمانيا، والتي تضع التقاليد الريفية في محور الاهتمامات الجمالية، وجهت الأدب الحديث في فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر ، وبعد الإخوة جريم Grimm، جال الفلكلوريون النرويجيون بالبلاد للعثور على أغان شعبية وحكايات وأساطير وموشحات غنائية ، وفي ١٨٦٢، انتقل إبسن هو الآخر إلى الضواحي الشمالية لجمع القصص الشعبية . وتشهد أوائل مسرحياته على إرادة الاتجاه نحو "تحرر أدبي قومي" - فلم يكن المسرح النرويجي موجوداً قبله - وأراد الصراع، مستعيناً بأسلحة ألمانيا، ضد السطوة الفكرية الألمانية التي جعلت من النرويج - حتى ذلك الحين - مقاطعة ألمانية طيعة ، وتمثل مسرحية "بير جينت Peer Gynt" (والتي نشرت عام ١٨٦٧) - والمكتوبة في أبيات شعر من بحرين مختلفين أحدهما يسير على نسق موشحات القرون الوسطى - في هذا الصدد قمة وكذلك نهاية للمرحلة الأولى لأعماله ؛ فمع استخدام الأصول الشعبية والشكل الرومانسي والفولكلوري السائد، كان الأمر يتعلق بتسوية حسابات مع الوطنية الماضية ، وأعلن إبسن عن رغبته في الكتابة ضد الامتثالية، وضيق الأفق النرويجي: "إيقاظ الشعب وقيادته للتفكير بأفق واسع" (٧٥).

ولكن بعد هذا النجاح القومي مباشرة، بينما كان قد غادر بلاده قبل عدة سنوات لمنفى استمر سبعة وعشرين عاماً، كتب عام ١٨٦٨، مسرحية شكلت تحولاً في عمله:

"اتحاد الشباب"، وهي كوميديا معاصرة نثرية كتبها وفقاً لنموذج مسرحي فرنسي كان يجسده في ذلك الحين أوجين سكريب Eugene Scribe أو الكسندر دumas الابن Alexan-dre Dumas Fils اللذان تم اعتبارهما أعظم أساتذة الشكل المسرحي . وهذه "الحداثة" التي نقلها كما رأينا، جورج براند من الدنمارك أحدثت في الفترة من ١٨٧٠ - ١٨٨٠، في الدول الإسكندنافية ثورة جمالية وسياسية (٧٦) ، ففي نفس سنة صدور "الدراسات الجمالية" لبراند (١٨٦٨) أكد إبسن على عزمه إخال الواقعية في المسرح واستخدام الأدوات الأدبية الفرنسية من الآن فصاعداً بغية بلوغ تعبير قومي نرويجي متحرر من قيود السيطرة الألمانية .

إبسن في إنجلترا

ترجمت إنجلترا مسرحيات إبسن قبل فرنسا بزمان طويل: فمنذ ١٨٧٩ نشرت "أجزاء مختارة"، ثم قدم ويليام آرشر William Archer - وهو ناقد مسرحي - ترجماته ولم تلق أولى المسرحيات التي قدمت على المسرح نجاحاً كبيراً: ففي ٨٩ لاقت مسرحية "بيت الدمية" نجاحاً طيباً، ولكن في ٩١ تسببت مسرحية "العائدون و هيدا جابلر" (Les Revenants et Hedda Gabler) المكتوبة عام ١٨٩٠، في فضيحة ، وفي العام التالي نقد النقاد مسرحية "سولنس البناء" (Solness le Constructeur) نقداً لاذعاً، وسعت مجموعة من الهامشيين والمعارضين للمسرح السائد في ذلك الحين إلى رفع شأن أعمال إبسن، ومن بين هؤلاء برناردشو الذي كان في ذلك الحين ناقدًا شاباً - واتسمت الطليعة المسرحية الإنجليزية في ذلك الحين من ناحية بإنشاء جاك توماس جرين Jack Thoms Grein لجمعية المسرح المستقل Independent Theater Society عام ١٨٩١ على نسق "مسرح أنطوان الحر" (Théâtre libre d'Antoine)، لتعريف كتاب القارة المسرحيين في إنجلترا ، وأدى أول إنتاجه "العائدون" إلى عاصفة من الاحتجاجات ، ومن ناحية أخرى، بمسرح "الكورت" (Court Theater)، الذي كان يديره هارلي جرانفل Harley Granville ما بين عامي ١٩٠٤، ١٩٠٧، والذي أخرج مسرحيات إبسن وسعى إلى تجديد التقديم التقليدي لمسرحيات شكسبير ، الذي كان شو يعده كاتباً مناوئاً ؛ لذلك عهد بئولي مسرحياته إلى مسرح الكورت ؛ حيث عرف أول نجاح شعبي كبير لأعماله في ١٩٠٤ مع "جزيرة جون بول الأخرى" (John Bull's other island) ، ونشر "جوهر الإبسنية" (Le Quintessence de l'ibsenisme) في ١٨٩١: وباسم معارضة سياسية وجمالية للأشكال

المسرحية السائدة في لندن - التي تتسم باللياقة الفيكترية - رأى شو في إبسن حامل راية تجديد مسرحى ممكن .

وكان شو يعتبر فاجنر Wagner أعظم موسيقى (٧٧)، وإبسن أعظم كاتب مسرحى، وهو نموذج أخلاقى وجمالى يسمح له بإدانة الامتثالية المسرحية التي كانت سائدة حينذاك في لندن . ولما كان شو ناقداً موسيقياً مغموراً جاء من مسقط رأسه دبلن مفلساً، فقد اعتمد على الابتكار القادم من الخارج لنقد الحياة المسرحية البريطانية بعنف ، وأدى به غياب النقد "الاجتماعى" فى عالم مسرحى جامد وتكرار الأشكال والأنواع الأكاديمية إلى أن يكتب على سبيل المثال: "لقد بعث الأمل فى نفوسنا هذا العام لأن السيد بينيرو (٧٨) Pinero [...] اقترب بحذر من مسألة اجتماعية، ثم مسها مساً خفيفاً قبل التحول عنها سريعاً ، وبعد قليل، أحدثت مسرحية نرويجية أثراً أقوى بكثير: "بيت الدمية" لإبسن، حيث يتناول نفس المسألة ويظهر، لا كيف كان يمكن حلها، ولكن كيف هى على وشك الحل" (٧٩).

ويمكن تفسير التماثل الذى يقيمه دائماً شو بين فاجنر وإبسن، لا بوضعهما التماثل كأجنيين ملحدين سمحا بمخالفة القيم الامتثالية للحيز الفنى البريطانى فحسب، ولكن بسبب لامبالاة النقد الإنجليزى تجاههما . ويكتب شو: "لقد عومل إبسن معاملة أسوأ من معاملة فاجنر، وهذا ما كان يبدو مستحيلاً ولكن مع ذلك، اتضح أنه أمر سهل ، على الأقل فإننا لم نتهم فاجنر بالفجور، ولم نطالب بملاحقة مسرح "هيز ماجيستى" (His Majesty) قضائياً لخدش الحياء بعد أول عرض لمسرحية "لوهنجرين" (Lohengrin) ، ولقد أكدنا للأمة الإنجليزية أنه كان كاتباً خالِعاً جاهلاً ومريضاً ونصف مختل عقلياً، وأتينا أردنا ملاحقة الذين مثلوا مسرحياته رغم منع الرقيب" (٨٠).

ووضع شو كأييرلندى جعله شديد الحساسية تجاه إقرار كاتب غريب عن المركز الأدبى وغير معترف به وذلك بسبب عدم انتمائه للمركز ... وهكذا، خلال أول حفلة لمسرحية "بيرجينت Peer Gynt" التى لحنها جريز Griez، فى لندن عام ١٨٨٩، حل شو بداية الاعتراف الدولى بالثقافة النرويجية والإلحاقية الإنجليزية التى لا تعترف بالإنتاج الأجنبى إلا بقياس رؤيتها الثقافية الخاصة: "فقد بدأ الجمهور المتوسط نفسه فى إدراك أن النرويجيين ليسوا مجرد شياطين مساكين ليس لبلدهم أى قيمة سوى كونه ملجأ للأثرياء من الصيادين الأجانب ، فقد بدأ اعتبارهم شعباً مزوداً بأدب حديث جميل

وتاريخ سياسى هام ، وقد دفعتنا سيادة شكسبير على أدبنا الخاص إلى الاعتقاد بأن كل أدب قومى لابد وأن يسيطر عليه كاتب مسرحى كبير ، فقد اعتدنا فكرة وجه محورى واحد تجتمع حوله كل الوجوه الأخرى ، ومن ثم فإننا نستقبل بمزيد من الاهتمام كل تنويه بشكسبير الحديث هذا الذى ظهر فى إسكندينايا - هنريك إبسن^(٨١).

ومواقف شو السياسية المناوئة، التى دفعته للتحول تجاه الواقعية والطبيعية، والنقد الاجتماعى وإدانة الامتثالية الجمالية والأخلاقية للمسرح الإنجليزى وكذلك مرجعية مسرح أنطوان الحر التى طالب بها مسرح الاندبندنت، توضح بصورة جلية أن شكل الحيز المسرحى يوجه قراءة الطبيعة الإنجليزية لأعمال إبسن فى اتجاه منظور "اجتماعى" قادر وحده على التأكيد على طابعه الجديد والحديث (ولكن فى نفس الوقت قريب من الأهداف "الحداثية" للكاتب المسرحى النرويجى).

إبسن فى فرنسا

وفى فرنسا أيضاً، قامت الطبيعة المسرحية بإلحاق إبسن مبكراً، ولكن تصور المواقف الجمالية كان حول هذه النقطة مختلفاً حتى تم تأويل أعمال الكاتب النرويجى بعبارات تكاد تكون مناقضة للأصل . وأصبح إبسن بالفعل رهاناً محورياً فى المعارك الأدبية المسرحية الباريسية، التى أخذت شكل مناقشات مبنية على أساس التناقض بين المسرح الحر (Théâtre libre) الذى يركز على مواقف المدرسة الطبيعية التى كانت فى مرحلة الانحدار من جهة، وبين مسرح الأوفر (Théâtre de l'oeuvre) الذى أنشأه لونييه بو Lugué - Poe لمعارضة أنطوان عام ١٨٩٣، والذى انتهج من جانبه سبيل الرمزية.

وكان أنطوان أول من أخرج "العائدون" عام ١٨٩٠، و"البطة المتوحشة" (Le Canard Sauvage) فى أبريل عام ١٨٩١ ، وكان اسم زولا هو أكثر الأسماء التى يقرنها النقد باسم إبسن لتمييز الخيارات الجمالية للكاتب المسرحى النرويجى^(٨٢) . ولكن سرعان ما استولى لونييه بو على مسرحيات إبسن وحوله إلى كاتب رمزى، وذلك بغية تدعيم موقفه كمجدد وتأكيد مواقفه الجمالية ، وقدم "سيدة البحر" (La dame de la mer) فى ديسمبر ١٨٩٢ مؤكداً موقفه المسبق، وطبق لعبة جديدة علنية ورتيبة جاعلاً من بطله النطق منشوراً مسرحياً يسهم فى نزاع الطابع الواقعى عن النص ، وقامت بتشخيص

دور البطلة ممثلة مسرحية، هي بطلة مسرحيات ميتزلنك، وقد تحولت إلى "مخلوق غريب ذى نقاب طويل، شبح أبيض" (٨٣). وأدى نجاح المسرحية على مستوى النقد إلى إلحاق مسرح إبسن بالرمزيين الفرنسيين، ووافق إبسن على هذا التحويل، وذلك لتلفه على الاعتراف به فى باريس التى كان يقول (٨٤) عنها إنها: "قلب العالم الحقيقى"، ومع ذلك ظل منتبهاً لترجمات مسرحياته وإخراجها.

وخلال صيف ١٨٩٤، قام لونييه بوجولة فى السويد والدنمارك والنرويج لتعريف الجمهور الإسكندنافى بميتزلنك والمسرح الرمزي وليظهر الكيفية التى يتم بها تقديم أعمال إبسن فى فرنسا، وقد احتفل بوصول الفرقة "كحدث فى الحركة المسرحية القومية" (٨٥). بيد أن أسلوب تقديم أعمال إبسن كان محل نقد كبير "فرسول الرمزية" (٨٦) لم ينجح فى تغيير عقيدة الجمهور الإسكندنافى، ومع ذلك، لمعرفة النقاد بأن مسرح "الأوفر" هو بوابة دخول لباريس وأول منفذ للاعتراف، وافقوا على هذا "التطبيع" الفرنسى، باستثناء جورج براند الذى ويخ التأييل الرمزي الذى قام به لونييه بوقائلاً: "لم ينم فى فرنسا فقط ميل كبير لإيجاد رموز فى الكائنات الشديدة الإنسانية فى المسرحيات النرويجية [...]، ولكن فرنسا هى التى فازت بالجائزة لتأويلاتها العجيبة" (٨٧)، وبدا إبسن نفسه مؤيداً لهذا القول.

كما نظم لونييه بوجولة أيضاً فى إنجلترا عام ١٨٩٥: "قبناء على دعوة جى. تى. جرين J.T.Grein، قدم أعمال ميتزلنك وإبسن على مسرح صغير بلندن، وأعجب الشعراء القدامى، عشاق أوسكار وايلد، إعجاباً شديداً بأعمال الكاتب المسرحى البلجيكي وتركز عليهم بصورة كبيرة استياء الرأى الفيكتوري: وبعد ذلك ببضعة أيام بدأت قضايا أوسكار وايلد، ولذا كان النقد قاسياً من جانب أعداء التجديد، فكلمة ميربو Mirbeau (فى ١٩٨٠)، الذى تحدث عن ميتزلنك وكأنه "شكسيير بلجيكا" لم تمر مرور الكرام تبعاً للأكلية التى وصفها من قبل شو نفسه والتى سمحت بالاعتراف بإبسن وفقاً لفئات التاريخ الأدبى الإنجليزى. بيد أن وليم آرشر William Archer وبناردشو وهما اللذان قدما إبسن فى إنجلترا دافعا عن حفلات مسرح "الأوفر" مع تأكيدهما على ضعف الإخراج؛ فكتب شو (٨٨): "الملابس رديئة والأحداث مثيرة للسخرية" ومع ذلك أيضاً: "المناخ حقيقى وقد ارتفع لأول مرة كسحابة مسحورة تغطى الأرض على المسرح الإنجليزى" (٨٩).

ويثبت اختلاف التؤوليات فى هذا الصدد أن اعتراف العواصم الأدبية يتم مقابل إلحاقية استثنائية للأعمال البعيدة لصالح المراكز ، والمؤكد أنه لا يتسنى لنا فهم تسلط القراءة الفرنسية – وكلنا يعلم أن النقد الفرنسى لا يزال يطرح سؤال رمزية إبسن، عن طريق تكرار تصورات موروثة من القرن الماضى – إلا بوضع أنفسنا مرة أخرى على مستوى دولى ، وبإعطاء أنفسنا من هذا المنطلق وسيلة إعادة تصويب فئات الإدراك المركزى الفنية والنقدية بكل ما فيها من تعقيد .

الهوامش

- (1) Ecrivain suisse (1799 - 1846)Notes inédites, 1843 - 1836 , citées par Jérôme Meizoz, Ramuz, un passager clandestine des Lettres françaises, Genève, Zoé, 1997 .p. 168.
- (2) Samuel Beckett, Le Monde et le Pantalon, Paris, Editions de Minuit, 1989 .p. 21.
- (3) V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p.215.
- (4) Paul de Man, "A Modern Master :Jorge Luis Borges", Critical Writings 1953 - 1978 .Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989 .p. 123.
- (5) Voir infra, "Le paradigme irlandais", p. 426 - 431.
- (6) Comme Yeats avant lui, mais plus largement puisque Joyce se fait consacrer en dehors de l'aire culturelle de langue anglaise.
- (7) V. Larbaud, "James Joyce", Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, op. cit., p.233.
- (8) D. Ki?, Le Résidu amer de l'expérience, op. cit., p.105.
- (9) Anna Boschetti a montré que Sartre a concentré toutes les espèces de capital disponibles –philosophique, littéraire, critique, politique –détenues par Paris. A. Boschetti, Sartre et Les Temps modernes. Une entreprise intellectuelle, Paris, Editions de Minuit, 1985.
- (10) Mario Vargas Llosa, Contre vents et marées, op. cit., p. 104 - 105 .
- (11) Ibid., p.93.
- (12) Maurice-Edgar Coindreau, "William Faulkner", NRF n^o 19 (juin 1931), p. 926-930
- (13) Michel Gresset, "Notice", Le Bruit et la Fureur, W. Faulkner, Oeuvres romanesques, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1977 .p.1253.
- (14) NRF, juillet 1939 .repris in Situations I, Gallimard, 1947 .p. 65-75 .
- (15) Selon Christophe Charle, au moins dans la première moitié du XIXe siècle , "Londres et Bruxelles sont les deux autres capitales libérales de substitution, ultimes refuges quand le gouvernement français expulse les exilés jugés dangereux". C. Charle, Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle, op. cit., p. 112.
- (16) J'entends ici seulement mettre l'accent sur une fonction très particulière de la traduction que la littérature consacrée à cet objet semble avoir passée sous

silence, faute de prendre en compte la différence entre le capital linguistique et le capital proprement littéraire et la spécificité des transferts de celui-ci.

(17) Itamar Even-Zohar, "Laws of Literary Interference", "Translation and Transfer", *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol . 11 .n⁰1, printemps 1990 .p. 53 - 72 et p. 73 - 78.

(18) C'est-à-dire une importation de textes littéraires étrangers sous la forme de traductions. Cf. V. Ganne et M. Minon, "Géographie de la traduction", *Traduire l'Europe*, F. Barret-Ducrocq (éd.), loc. Cit., p.58.

(19) Cf. infra, "L'importation de textes", p.322-328.

(20) Cf. P. De Man, loc. cit., p.123.

(21) C'est-à-dire comme exportation de textes nationaux dans une autre langue. Cf. V. Ganne et M. Minon, "Géographie de la traduction", loc. cit., p.58.

(22) Pius Ngandu Nkashama, *Littératures et Ecritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992 .p. 24 - 30 .Je souligne.

(23) Rushdie, *Patries imaginaires*, op. cit., p.28.

(24) Carl Gustaf Bjurström, "Strindberg écrivain français", in *August Strindberg, 191 uvres autobiographiques*, t. II, Paris, Mercure de France, 1990 .p. 1199 (édition établie et présentée par C. G. Bjurström).

(25) Cf. August Strindberg, lettre à Carl Larsson, 22 avril 1884 .ibid., p. 1199.

(26) Ibid., p. 1203 .Je souligne.

(27) Bien des détails semblent indiquer qu'il voulait aussi préserver sa vie privée et ne pas révéler aux Suédois l'histoire de son mariage.

(28) Cf. Mark Raeff, "La culture russe et l'émigration . Histoire de la littérature russe :le XXe siècle, t. II, La Révolution et les années vingt, Paris, Fayard, 1988 .

(29) Au début des années 30 .il ne restait que 30000 Russes à Berlin, et la moitié de ceux-ci, en partie Allemands de naissance, ne faisaient plus partie de la colonie russe. En revanche, la presse et l'édition émigrées prospéraient à Paris, où vivaient la plupart des 400000 Russes réfugiés en France.

(30) 15 février 1930 .

(31) *La Course du fou*, Paris, Fayard, 1934.

(32) Brian Boyd, Vladimir Nabokov, t. 1 .*Les Années russes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 427 (|trad. Par P. Delamare).

(33) *Chambre obscure*, Paris, Grasset, 1934 .

(34) Vladimir Nabokov, lettre à Hutchinson & Co, 22 mai 1935 .Citée par Brian Boyd, op. cit., p. 483 .

(35) Il en donnera une nouvelle version, entièrement refaite, en 1938, sous le titre *Laughter in the Dark*.

(36) V. Nabokov, lettre à Zinaïda Chakhovskaya vers octobre 1935, cité par B. Boyd, op. cit., p. 485.

(37) Il s'installe en France entre 1937 et 1940.

(38) "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable".

(39) Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle. 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p.231.

(40) Roman qui sera publié en version originale à Paris par The Olympia Press en 1953, puis traduit en français en 1968 par l'auteur en collaboration avec L. et A. Janvier.

(41) Dans divers dictionnaires, Larbaud est mentionné d'abord comme "écrivain", et Coindreau n'est pas même nommé.

(42) V. Larbaud avait ainsi tenté de défendre la tâche des traducteurs en leur donnant, à la fois sérieusement et ironiquement, un "saint patron". Il avait choisi saint Jérôme, l'auteur de la Vulgate, la traduction de la Bible en latin, en insistant sur l'importance du bouleversement culturel apporté par sa traduction. Jérôme est "celui qui a donné la Bible hébraïque au monde occidental, et construit le large viaduc qui relie Jérusalem à Rome et Rome à tous les peuples de langues romanes [...]". Quel autre traducteur a mené à bien une entreprise aussi colossale et avec un succès aussi grand, et des conséquences aussi étendues dans le temps et dans l'espace [...] et des paroles issues de ses paroles louent le Seigneur au son des banjos dans les spirituals des noirs, et sanglotent sur les guitares, dans les tristes et les modinhas, aux confins où le parler des paysans du Latium rencontre le parler des Indiens guaranis. V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, op.cit., p. 54.

(43) V. Larbaud, *Ce vice impuni*, La lecture, op. cit., p. 36 - 37.

(44) Ibid., p. 31 - 32.

(45) Maurice Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 343.

(46) Cité par Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe. 1963-1969*, Paris, Danoël, 1988, p. 16.

(47) Witold Gombrowicz, *Journal Paris-Berlin*, t. III bis, 1963-1964, Paris, Bourgois, 1968, p. 55-56 (trad. par A. Kosko).

(48) W. Gombrowicz, *Journal*, t. III, 1961 - 1969, Paris, Bourgois-Nadeau, 1981, p.62 (trad. par C. Jezewski et D. Autrand).

(49) W. Gombrowicz, *Journal*, t. I, 1953 - 1956, Paris, Bourgois, 1981, p. 366 (trad. par A. Kosko).

(50) Cf. "Ulysse : Note sur l'histoire du texte", in James Joyce, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1995, p. 1030 - 1033.

(51) Philippe Soupault laisse entendre dans sa préface que 'le premier essai [de traduction] tenté par Samuel Beckett, irlandais, lecteur à l'Ecole normale [...] aidé dans cette tâche par Alfred Péron, agrégé de l'Université 'avait été largement révisé et transformé.

(52) On voit bien ici ou là quelques critiques rituelles sur l'opportunité de tel ou tel choix (qui ne font que souligner la haute idée que l'on s'en fait) mais aussi sur l'institution elle-même, comme la diatribe de Georges Steiner, *The Scandal of Nobel Prize*, dont le style rageur démontre, s'il en était besoin, l'importance et le caractère incontournable du prix.

(53) Il y a eu quelques tentatives concurrentes comme le prix Neustadt, fondé en 1969 et décerné par un jury d'écrivains internationaux, mais l'entreprise n'a pas rencontré d'échos unanimes.

(54) *Korea Herald*, 17 octobre 1995 .

(55) Nicole Zand, 'Prodigieuse Corée .' *Le Monde*, 24 novembre 1995 .

(56) Patrick Maurus, *La Chanteuse de P'ansori. Prose coréenne contemporaine*, Arles, Actes Sud, 1997 .p. 53 (présenté et traduit sous la direction de Patrick Maurus.

(57) Entretien inédit avec l'auteur, septembre 1993 .

(58) Miguel Torga est mort depuis cet entretien.

(59) Je me suis appuyée pour toutes les informations historiques, descriptions des fonctionnements internes et citations d'archives sur l'histoire du prix retracée par Kjell Espmark –lui-même membre de l'Académie suédoise –dans *Le Prix Nobel*, Paris, Balland, 1986 .Cette histoire intérieure, descriptive et commémorative d'une institution, trop impliquée dans son objet, vaut plutôt comme témoignage que comme analyse.

(60) Kjell Espmark, op. cit., p. 68.

(61) Ibid., p. 113 .

(62) Ibid., p. 82 .

(63) Ibid., p. 117.

(64) Ibid., p. 250.

(65) Le second prix Nobel décerne à un écrivain asiatique couronnera un autre Japonais, en 1994 seulement :Kenzaburo Oé.

(66) On se souvient, en ce sens, de la polémique d'Etiemble contre l' 'européocentrisme 'et son plaidoyer en faveur des littératures 'exotiques ' ;'marginales 'et 'petites ' .Cf. *Essais de littérature vraiment générale*, Paris, Gallimard, 1974 : voir aussi *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

(67) V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, op. cit., p. 234.

(68) Ernest Boyd s'en prit à Larbaud à deux reprises :dans son livre *Ireland's Literary Renaissance* et dans un article du *New York Herald Tribune* du 15 juin 1924. Cité par Béatrice Mousli, Valery Larbaud, Paris, Flammarion, 1998 .p. 369-370. .

- (69) V. Larbaud, op. cit., p. 414.
- (70) Marthe Robert, 'Kafka en France : Le Siècle de Kafka, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984 .p. 15 - 16.
- (71) Chinua Achebe, 'Impediments to dialogue between North and South : Hopes and Impediments :Selected Essays, New York, Double Day, 1989 .cité par N. Lazarus, S. Evans, A. Armove and A. Menke, Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies, 1995 ,vol. 7 n^o1 .p. 88 .Je traduis.
- (72) C. F. Ramuz, 'Lettre à Bernard Grasset', Œuvres complètes, Lausanne, Rencontre, 1968 .t. 12 .p. 272.
- (73) Jean Cassou, NRF nn^o 131 ,juillet-décembre 1924 .t. 23 .p. 144.
- (74) O. Crémazie, 'Lettre à l'abbé Casgrain du 29 janvier 1867 . Œuvres complètes, Montréal, Beauchemin, 1896 .cité par Dominique Combe, Poétiques francophones, Paris, Hachette, 1995 .p. 29.
- (75) Cité par Régis Boyer, in Henrik Ibsen, Peer Gynt, Paris, Flammarion, 1994 (trad. par R. Boyer).
- (76) Voir supra, p. 140 - 143.
- (77) G. B. Shaw publie en 1898 Le Parfait Wagnérien, dans lequel il raconte L'Anneau des Nibelungen à la lumière des idéaux anarchistes et socialistes du mouvement révolutionnaire allemand auquel le compositeur avait appartenu en 1848-1849.
- (78) Auteur de vaudevilles à succès, qui venait de se lancer dans le théâtre psychologique.
- (79) G. B. Shaw, Ecrits sur la musique. 1876 - 1950 .Paris, Laffont, 1994 .p. 386 (trad. par B. Vienne, A. Chattaway, G. Liébert).
- (80) Ibid., p. 1322.
- (81) Ibid., p. 288 - 289 .
- (82) Cf. Jacques Robichez, Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre, Paris, l'Arche, coll. 'Références ',1957 .p. 99.
- (83) Ibid., p. 155.
- (84) Interview au Figaro du 4 janvier 1893 .cité par J. Robichez, Ibid., p. 157.
- (85) Ibid., p. 272 .
- (86) Ibid., p. 276.
- (87) Ibid., p. 288.
- (88) G. B. Shaw, Saturday Review, 30 mars 1895 .cité par J. Robichez, Ibid., p. 330.
- (89) Ibid .

الفصل الخامس

من الدولية الأدبية إلى العالمية التجارية

الردىء: "رخيص الثمن، مقلد، عادي، ماسخ، مفخم، نو نوق
وضيع، بريق خداع، زهيد" [...] ، يشكل الأنسب أحد الأماكن
المفضلة للردىء ، ويتسم الردىء بالقوة والفساد عندما لا تكون
الخدعة محبوبة، وتعتبر القيم التي يقلدها - بالحق أو بالباطل -
أعلى مستويات الفن أو الفكر أو العواطف، إن مثل هذه الكتب هي
التي يتم تقديمها بطريقة ربيثة في الملاحق الأسبوعية للصحف أفضل
المبيعات، الروايات "المؤثرة والعقيمة والجميلة" [...] ، والردىء
لا يتعلق فقط بكل ما بيد وضعيفاً صراحة، ولكن أيضاً بكل ما يبدو
مهما بصورة مزيفة، أو جميلاً بصورة مزيفة، أو فكياً بصورة
مزيفة، أو أخذاً بصورة مزيفة [...] ففي مملكة الردىء، ليس الكتاب
هو الذي يصنع نجاحاً "ولكن جمهور القراء ينخدع في كل شيء
اعتباراً من شريط الإعلان عن الكتاب وحتى كل الأشياء الباقية".

فلاديمير نابوكوف

نيكولاس جوجول

يعد رسم تصور للحيز الأدبي المعاصر أمراً صعباً للغاية ، ومن المحتمل أن نكون
في يومنا هذا في مرحلة انتقالية نمر فيها من عالم تسيطر عليه باريس إلى عالم متعدد
المراكز تنافس فيه لندن ونيويورك، بصفة أساسية، ومن بعدهما بدرجة أقل، روما
وبرشلونة وفرانكفورت هيمنة باريس الأدبية .

وعند نهاية القرن التاسع عشر، جعل الصراع العنيف بين العواصم ورؤوس الأموال الأدبية من انحدار مكانة باريس موضوعاً حتمياً^(١) ، وبما أن السلطة الأدبية لهذه العاصمة التوعوية لا توجد - حتى في أثارها الموضوعية نفسها - إلا عن طريق عقيدة كل شخص فيها، فإن إعلان "الانهيار" يأخذ شكل إثبات حالة موضوعية ، وبالفعل، تعد التنديدات بالنظام القائم ضربات قوية أو محاولات للسيطرة على السلطة الأدبية .

وهذا يعنى أن الأمر يتعلق بشيء صعب - كون عنه كل المتصارعين آراء حاسمة ومتحمسة - وأنه بإمكاننا محاولة إعطاء أدوات لفهم التطور الحديث في العالم الأدبي، دون الادعاء باللامبالاة تجاه مسألة تثير مثل هذا الجدل، وخاصة بعد كتابة هذا الكتاب، ومتابعة جهود كل "صانعى العمومية" ومآثرهم عن كثب، والذين يتعرضون لخطر أكبر يوماً بعد يوم .

وهكذا، فى إطار المنافسة فى يومنا هذا بين باريس وعواصم أوربية أخرى ولاسيما لندن ونيويورك، يبدو من الصعوبة بمكان إعطاء كشف حساب لا يكون فى واقع الأمر نوعاً من المواقف المناهضة ، ولا يتم استخدامه كسلاح فى المنافسة ، ولا يبقى للمحلل سوى رفض إعطاء مثل كشوف الحسابات تلك وضع الحقيقة الذى تمنحه لنفسها وإظهار كيفية استخدامها وحصر فاعليتها . فعلى سبيل المثال، نجد فى يومنا هذا أن الاستراتيجية، الآتية من أماكن جد مختلفة من الحيز، والهادفة إلى تحقيق الشك، فى المحافل الباريسية نفسها، حول شرعية الإنتاج القومى قد نجحت بطريقة حتى إن موضوع الانهيار، الذى كان لا يمكن تخيله منذ عدة سنوات، قد أصبح أمراً شبه مسلم به فى المناقشات الداخلية وحتى فى الروايات نفسها ، وهذا يعنى أنه بإمكاننا فقط تحديد موضع هذه المحاولات لإعادة إدماجها داخل الحيز الذى تعد هى نتاجاً له، وذلك بغية تجنب - بقدر المستطاع - قصر النظر المرتبط بالرؤية الداخلية والذى يحول الناتج المجهول لبنيان تنافسى بولى مجهول إلى "واقع" قومى؛ ومع ذلك، تظهر بعض الأحداث أن الوضع أكثر تعقيداً مما يبدو ، فمن وجهة نظر الاعتراف الضمنى الناتج عن الآلية البسيطة الخاصة بالثقة الأدبية، تبقى سلطة فرنسا الأدبية كبيرة فى الولايات المتحدة تحت التأثير (العجيب) للفلسفة، أو بالأحرى لفلسفة تشارك، عن طريق أسلوبها وفحواها، فى الأدب وترتكز فى انتشارها، على المحطات الجامعية (يال، جونز هوبكينز ...) وكذلك على سلطة فرنسا الأدبية ونفوذها .

وفي الولايات المتحدة قدمت أقسام اللغة الفرنسية وأقسام اللغات في الجامعات الأمريكية بعض الفلاسفة الفرنسيين وبصورة أكبر كبار الرموز الثقافية مثل ، لكان Lacan ، وفوكو Foucault ، ودلوز Deleuze ، وديدا Derrida ، وليوتار Lyotard . والحق أن "التفكيك" الخاص بديدا، وموضوع "سلطة المعرفة" التي تحدث عنها فوكو، والآداب "الصغيرة" التي وصفها دلوز، ونظرية "ما بعد الحداثة" الخاصة بليوتار قد أثرت تأثيراً بالغاً في الفكر الجامعي الأمريكي وفي الفكر الذي يطلق عليه نقد للدراسات الحضارية، كما تأثرت أيضاً بالدراسات والنقد الأدبي . والحق أن طبع الفلسفة بهذا الطابع الأدبي لا يعد أمراً غير مشروع بالنسبة لكثير من هذه الأعمال التي تهتم بالأدب اهتماماً كبيراً والتي تلحق هذا الأدب طواعية بالأعمال الفلسفية . وهكذا، يعد وزن فرنسا في الحياة الفكرية الأمريكية أثراً للثقة الأدبية التي تتمتع بها؛ وهذا ما يفسر - دون شك - وعلى الأقل من جهة، عنف الهجوم على نفس هذه الوجوه الفكرية في أمريكا الشمالية .

ويبدو أن الاعتراف الذي تم مؤخراً بكتاب مهمين مثل دانييلوكيش (يوغوسلافيا)، وميلان كونديرا (تشكوسلوفاكيا)، وتوماس برنارد (النمسا)، وأرنو شميدت (ألمانيا)، كارلوس فيونتس (المكسيك)، وماريو بارجس يوسا (بيرو)، وجابريال جارسيا ماركيز (كولومبيا)، وخوليو كورتازار (الأرجنتين)، وأوكتابيوباث (المكسيك)، وأنطونيو لوبو انتونس (البرتغال)، وألفريد جليتك Alfriede Jelinek (النمسا) .. إلخ، يشهد على استمرارية سلطة إقرار المحافظ الباريسية . ومن منطلق يقين دانييلوكيش بالآليات العامة ووضوح رؤيته بالنسبة لوزن هياكل الحيز الأدبي العالمي أكثر من أجيال الكتاب السابقين الذين اعترفت بهم باريس، فقد أكد في ١٩٨٢: "لأنه - كما ترون - هنا في باريس، بالنسبة لي على الأقل، كل شيء يتمثل في الأدب ، وباريس - بالرغم من كل شيء - مازالت عاصمة الأدب"^(٢) ويمكننا أن نقدم معه فرضية أن وظيفة باريس في الاكتشاف والإقرار تستمر رغم الانحطاط - الحقيقي أو المفترض - للإنتاج القومي ، وتظل باريس عاصمة "المهدمين" أو الهامشين النوعيين - من قطالونيا والبرتغال والدول الإسكندنافية واليابان - وتستمر في منح الوجود الأدبي لكتاب الدول الأكثر بعداً عن المراكز الأدبية .

وكلنا يعلم - أيضاً - أنه في مجال السينما اليوم يعد عشق السينما الباريسية إرثاً مباشراً لرأس المال الأدبي الباريسي؛ فباريس تقر وتدعم وحتى تمول السينمائيين القادمين من : الهند ، وكوريا ، والبرتغال ، والمكسيك ، وبولندا ، وإيران ، وفنلندا ، وروسيا ، وهونج كونج أو حتى من الولايات المتحدة ^(٣)، بيد أن النفوذ الحالى للإنتاج السينمائى الفرنسى ليس هو الذى يعمل داخل هذه الآلية: فباريس - بفضل رأس مال سينمائى (وأدبى) معترف به فى العالم كله - مازالت تعد لا عاصمة السينما الفرنسية فحسب، ولكن عاصمة السينما المستقلة فى العالم بأسره .

وبهذا المعنى يعد نشاط الترجمة مؤشراً أساسياً لقياس نشاط أحكام الإقرار وفاعليتها: ويتسنى لنا تقييم الثقة الأدبية لعاصمة تبعاً لعدد المرشحين لشرعية الإقرار المستقل ونشاطه الحقيقى (ترجمة، وتعليق، ونقد، وجوائز) ، وأظهر تحقيق أجرى مؤخراً ^(٤) على الصعيد الأوروبى أن المملكة المتحدة - التى تصدر بصورة كبيرة إنتاجها الأدبى إلى دول أوروبا - هى أيضاً الأقل انفتاحاً على الإنتاج الأجنبى، خارج مجالها اللغوى: فقد بلغت نسبة عدم الترجمة بالنسبة لمجمل الإنتاج الأدبى فى عام ١٩٩٠ ٣,٣٪ ^(٥). والمؤكد أن المكانة الهامة للإنتاج الأمريكى شديد القوة - الذى جعل المؤلفين الإنجليز بولين - دون تغيير لغتهم - مسئولة بنسبة كبيرة عن هذا الموقف، ولكن يتحدث القائمون على هذا البحث عن شبه "اكتفاء ذاتى للأسواق الأنجلوساكسونية" ^(٦)، ويستخلص النقد اليوم انغلاقاً فكرياً فى إنجلترا إزاء النصوص الأدبية الأجنبية بصورة أكبر مما كانت عليه فى الخمسينيات والستينيات ، فالأدب الإنجليزى المكتوب فى السنوات الأخيرة - على سبيل المثال - يواجه عدم اهتمام شبه منهجى فى بريطانيا العظمى ^(٧). فصفة "ألمانى" تحمل فى ثناياها معنى "الثقل"، والخلو من الدعابة والأسلوب، فى مقابل تقليد "أنجلوساكسونى" مشهور باليسر والشعبية، وأهم النصوص المنشورة فى الخمسينيات لتوماس مان وريلك Rilke وكافكا وبريخت Brecht ، والتى أصبحت "كلاسيكيات"، لا تزال تعد مرجعيات رغم مرور زمن طويل، وكذلك الحال بالنسبة لكتاب مجموعة السبعة وأربعين: بول Böll ، وجراس Grass ، وأوى جونسون Uwe Johnson ، وبيتر ويس ... ولكن اختفى اليوم بعض الوسطاء اللازمين للثقافة الألمانية - وهم غالباً من اليهود المهاجرين إلى إنجلترا - سواء أكانوا باحثين أم شعراء، مترجمين أم نقاداً نشطين منذ نهاية الحرب، ولا تزال صورة الأدب الألمانى على النسق الذى قاموا هم أنفسهم بتعريفه ، وإنجلترا تجهل حوالى آخر

أربعين عاماً من الإنتاج الألماني الحديث، باستثناء جيرت هوفمان Gert Hofmann الذي يعيش ابنه ميكائيل هوفمان Michael Hofmann في لندن والذي تم الاعتراف به كشاعر يكتب باللغة الإنجليزية، وكذلك النمساويين: بيتر هاندك Peter Handke ، وتوماس برنهارد Thomas Bernhard ، وألمانية شرقية اشتهرت في الولايات المتحدة في الأوساط النسائية وهي كريستا وولف Chrsa Wolf ، وقال مترجم إن كتاب "جاهرستاج" Jahrest-age للكاتب أوى جونسون أحد أهم الكتاب الألمان في جيله "قد مر دون أن يشعر به عملياً أحد عند صدوره في إنجلترا منذ عدة سنوات" (٨).

وعلى النقيض تستورد إسبانيا ، وإيطاليا ، والبرتغال ، وهولندا ، والدنمارك ، والسويد عدداً كبيراً من الكتب "وتمثل الأعمال المترجمة أكثر من ربع الإنتاج، أى أكثر بكثير من المتوسط الأوربي" (الذى تبلغ نسبته ١٥٪).

وفي البرتغال تصل نسبة الأعمال غير المترجمة إلى ٣٣٪ من الإنتاج المنشور، بيد أنها تبلغ حوالى ٦٠٪ فى السويد ، وتعد هذه النسبة المرتفعة للغاية استثناء، وترجع بالتأكيد إلى الحجم الضعيف للإنتاج المحلى المنشور وكذلك إلى أن السويد هى بلد جائزة نوبل، التى يصبو إليها الجميع، ومن هذا المنطلق أصبح هذا البلد ملتقى الأدب العالمى الذى يسعى إلى تعريف نفسه للأكاديمية السويدية ، ويعد هذا الدخول بأعداد كبيرة لنصوص مترجمة، غير المصحوب بحركة تصدير كبيرة لأن اللغات الهامة والتى يتم استخدامها فى الترجمة الأدبية لا تزال الإنجليزية والفرنسية (٩) علامة لبعد هذه البلدان عن المركز داخل أوروبا.

ويبلغ نصيب الأعمال غير المترجمة فى فرنسا وألمانيا بين ١٤ و ١٨٪ فما بين خمس وثمان الأعمال المنشورة أعمال مترجمة، مما يمثل نسبة استيراد هامة مصحوبة بنسبة تصدير هامة أيضاً ؛ وهذا الواقع يعد مؤشراً هاماً على السلطة الأدبية .

وينطبق نفس هذا التحليل على الولايات المتحدة، التى لا تملك اليوم فعلياً أى سياسة للترجمة ، ولذا لا يمكن لنا القطع بأن لندن ونيويورك قد حلتا محل باريس فى بنیان السلطة الأدبية: يمكننا فقط ملاحظة أنه بسبب تعميم النموذج التجارى وزيادة قوة القطب الاقتصادى، تميل هاتان العاصمتان إلى اكتساب وزن أكبر فى العالم الأدبى . ويبدو أنه لا يتعين المقابلة بين باريس من جهة ونيويورك ولندن من جهة أخرى ، أو بين فرنسا والولايات المتحدة بطريقة مبسطة للغاية وفقاً لنموذج سياسى ، فينقسم

أيضاً الإنتاج الأدبي (الروائي) الأمريكي بين قطبين متميزين ، من جهة كل النصوص التي تنتمي إلى ما يطلق عليه بيير بورديو: "المجال المحدود"^(١٠)، أي الإنتاج المستقل والخاص "بالطليعة" البعيدة عن تيارات النشر الواسعة ، وتحظى هذه النصوص في فرنسا باهتمام نقدي ونشري واسع النطاق . وسمح التقليد الكبير المستمر في فرنسا منذ لاربيو وكواندرو ، وسارتر بإقرار فوكنر ، وبوس باسوس ، ونشر رواية "لولايتا" لنابوكوف ، ومازال هذا التقليد مستمراً بفضل كبار النقاد والمترجمين والمؤرخين ومديري السلاسل الأدبية مثل موريس نادو ، ومارك شنوتيه ، ودنيس روش ، وبيراييف بيتيون Pierre - Yves Pétillon وفرنار هوفنر Bernard Hoeffner وآخرين ، وهم لا يزالون بفضل مختاراتهم النقدية وتقديمهم للكتب وترجماتهم وعملهم الضخم في مجال توضيح النصوص الرمزية والبحث، المخاطبين المفضلين للأدب الأمريكي الأكثر استقلالاً: جون هوكس ، وفيليب روث ، وجون إدجار ، وايدمان ، ودون دي ليلو ، وروبرت كوفر ، وويليام جاس ، وبول أستر وكولن بوويل ، وويليام جاديس ... ، ويتمتع الإنتاج الروائي التجاري حليف تيارات النشر الأقل استقلالاً للحيز الفرنسي بسلطة كبيرة تمكنه من تمثيل مكاسب نوع من الحداثة السردية ، ويهدد الإنتاج ذو الانتشار الضخم الأمريكي أو المتأمر على استقلال الحيز بأسره وذلك بسبب نجاحه في جعل منتجات الاستهلاك العادي أدباً يقال عنه دولي . ولا تستخدم المواجهة أو المنافسة بين فرنسا والولايات المتحدة أو بريطانيا داخل الحيز الأدبي العالمي ، ولكن الصراع بين القطب التجاري الذي يحاول فرض نفسه كمالك للشرعية الأدبية من خلال انتشار أدب يمثل مكاسب الاستقلال - وموجود سواء في فرنسا أو في الولايات المتحدة - وبين القطب المستقل الذي تهدده سلطة تجارة النشر الدولي في كل من الولايات المتحدة وفرنسا وكل أوروبا والطليعة الأمريكية تواجه تهديداً مماثلاً للذي تواجهه الطليعة الأوروبية.

ويعد بنیان الحيز الأدبي العالمي الحالي أكثر تعقيداً من بنیان القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. ولا يمكننا قصر المناطق التابعة على الأحياء القومية المعدمة أدبياً ، فعلاوة على هذه الأحياء المؤممة مؤخراً والتي توائم بين الأدب والسياسة - وأعدادها كبيرة - يتعين إضافة ظهور قطب تجاري تتزايد قوته بصورة مطردة ودعمه في كل المجالات القومية بما فيها الأكثر قدماً والأكثر استقلالاً ، وبفضل تحول الهياكل التجارية واستراتيجيات دور النشر، أحدث هذا القطب التجاري انقلاباً لا في هياكل التوزيع فحسب ولكن في مجال خيارات الكتب نفسها وفحواها .

ويمكننا ملاحظة أنه داخل كل حيز قومي، يعد القطب التجارى مجرد صورة لتحول القطب القومى أو ببساطة أحد مظاهره المتغيرة ، فأفضل المنتجات من حيث المبيعات تتفق بموضوعها (تاريخ أو تقليد قومى) وبشكلها (الأكاديمى) وتوقعات النجاح التجارى ومتطلباته ، ويرى لاربو تميز الكتاب القوميين باتساع نطاق مبيعات إنتاجهم فى بلدهم الأصلى، ولكن وفى نفس الوقت جهلهم أدباء الدول الأخرى.^(١١) فالروائى القومى هو الذى يعمل لصالح السوق القومى ووفقاً للقوانين التجارية . ومما لا شك فيه أن وجود روايات جديدة تحقق نجاحاً دولياً هو النتيجة القاطعة لتعميم النموذج التجارى فى قطاع النشر وتعميم القوانين الشعبية الأمريكية ، وتسمح سيطرة الولايات المتحدة الاقتصادية - ولاسيما فى مجالى السينما والنشر - بإضفاء الطابع العالمى الكونى على الروايات الشعبية القومية (على نسق ذهب مع الريح) على أساس الألفة مع ثقافة هوليوود .

وقد لاحظنا اليوم تحولاً فى نشاط النشر فى العالم بأسره: فلا يقتصر الأمر على وجود حركة مستمرة للتركيز، تميل إلى توحيد شكل الإنتاج واستبعاد تيارات صفار الناشرين الأكثر تجديداً، ولكن هناك عملية نوبان لقطاع النشر فى صناعة "الاتصال" تسهم فى تغيير قواعد اللعبة، ووصف أندريه شيفرين André Schiffrin الناشر المستقل الأمريكى الشهير، وضع النشر فى الولايات المتحدة^(١٢) مؤكداً على تجميع صناعة الإعلام، وكذلك على زيادة التركيز التى أدت إلى الارتفاع الضخم للأرباح، فبينما يدور متوسط أرباح كل دور النشر حول نسبة ٤٪ فى الولايات المتحدة وبريطانيا، يقول الناشر: "يصير أصحاب دور النشر الجدد على أن يكون مكسب فرع نشر الكتب مماثلاً لما يفرضونه على الفروع الأخرى : الصحف، القنوات الفضائية والأفلام ، وقد تم تحديد الهدف بنسبة تتراوح بين ١٢ و ١٥٪ ، وهذا ما يفسر وجود تغير جذرى فى طبيعة الكتب المنوط بها تحقيق أهداف ربحية على المدى القصير"^(١٣) .

وفى أوروبا، وعلى الرغم من أن الموقف ليس بهذه الدرجة من المأسوية، فبسبب استيراد النموذج الاقتصادى الأمريكى، يهدف الناشر بصورة أكبر إلى تحقيق الربحية على المدى القصير ، فتأخذ سرعة حركة دوران المخزون والزيادة المستمرة فى عدد العناوين^(١٤) الغلبة على سياسات الاستثمار على المدى الطويل التى يتسم بها اقتصاد كبرى دور النشر^(١٥) . والأمر يتعلق بإنتاج عدد أكبر من العناوين وطبع عدد

أقل من النسخ، تتوفر لزمان أقل وتباع بسعر أعلى ... ويتم تحقيق هذه التغيرات عن طريق تركيز ثلاثي، يصفه أيضاً أندريه شيفرين بالنسبة للولايات المتحدة على النحو التالي: تركيز لدور النشر لدورات التوزيع ولشبكات البيع ، ولذا نلاحظ تزايد أهمية دور الفنيين والتجارين في اتخاذ القرار فيما يتعلق بالنشر ، ويؤدى الفصل بين المنطق الفكرى ومنطق النشر إلى أزمة الإنتاج^(١٦).

ويهيئ هذا التنظيم الجديد للإنتاج والنشر وإيلاء الأولوية المنهجى لمعايير الربحية الفورية، الانتقال عبر الوطنى لمنتجات نشر تم تصميمها للسوق الجماعية . والمؤكد أنه كان هناك دائماً دورة لأفضل السلع المباعة شعبياً ، ولكن تكمن السمة الجديدة اليوم فى ظهور وانتشار روايات ذات طابع جديد مخصصة لدورة نولية . وفى هذا "العالم الخيالى" المصطنع، نجد منتجات تجارية مخصصة لأوسع انتشار، وفقاً لمعايير وطرق جمالية معتمدة، مثل الروايات الأكاديمية لجامعيين نولين مثل أمبرتو إيكو Umberto Eco أو دافيد لودج David Lodge ، تظهر جنباً إلى جنب مع كتب الاستعمار الجديد التى تستخدم كل وصفات الأغراب المعتمدة مثل كتب فيكرام ست Vikram Seth ، وتصنع الكتابات الأسطورية والكلاسيكيات القديمة الملونة فى متناول الجميع "حكمة وأخلاقيات قديمة، وتصبح قصص الرحلات المقترنة بالمغامرات، التى تمثل الشكل الغربى للرواية الاستعمارية الجديدة، وحدة قياس كل الحداثة الروائية ، ويتم إعادة تنويع أساليب الرواية الشعبية والمسلسلة التى تم ابتكارها فى القرن التاسع عشر: فى نفس المجلد نجد : قصة مؤامرة ، وقصة بوليسية ، وقصة مغامرة ، وقصة إثارة اقتصادية وسياسية ، وقصة رحلات ، وقصة حب ، وقصة أسطورية ، وقصة قصص (حجة علمية تم استنباطها بطريقة خاطئة تجعل من الكتاب الموضوع المطالب به فى الكتاب، وهى أحد آثار الحداثة "البورخسية" borgésinne بالإكراه)^(١٧) . ويتم تفسير جزء من هذا الإنتاج الذى يصممه الناشرون أنفسهم بتغير دور النشر ، وهكذا يشير جان مارى بوفيه Jean Marie Bouvaist إلى أن دور المنتخب فى دور النشر (الذى تلخص مهمته فى عملية اختيار بين النصوص المكتوبة التى تصل إليه) يميل إلى التراجع لصالح دور موجه وواضع مفاهيم: فجزء من الكتب المنشورة اليوم هى نتاج الطلبات^(١٨).

وأكثر الأقطار تحراً فى الحيز الأدبى تواجه خطراً شديداً ناشئاً من سلطة قوانين التجارة التى تعدل شكل النصوص نفسها عند تغيير ظروف الإنتاج وتطور

شركات النشر متعددة الجنسيات التي تمثل مكاسب الاستقلال والانتشار الواسع لهذه الروايات التي حققت نجاحاً دولياً والتي تعطى انطباعاً بإنتاج أدبي مستقل يهدد بالخطر فكرة أدب مستقل عن الدورات التجارية. وإذا كانت باريس متهمة اليوم كسلطة أدبية، فلاشك أن ذلك الاتهام يخص كونها منتجاً قومياً أقل من كونها عاصمة مستقلة للإنتاج الأدبي المستقل . و"الدولية الفكرية" التي تمنى فاليري لاريو ظهورها في العشرينيات في صورة مجتمع صغير متعدد الجنسيات ومستتير - وبالضرورة مستقل - والذي يلقي جانباً كل الأفكار المسبقة القومية بتهيئة حرية انتقال النصوص العظيمة للطليعة الأدبية للعالم بأسره وإقرارها، تواجه خطر قضاء مقتضيات النشر التجارى عليها ، ونجد اليوم أدباً دولياً، جديداً في شكله وأثاره، يتنقل بيسر وسرعة في العالم بأسره عن طريق ترجمات شبه متزامنة، تقابل بنجاح غير عادى لأن فحواها "منزوع القومية" يمكن فهمه في كل مكان دون احتمال سوء الفهم، ولكننا تحولنا من الدولية إلى التصدير والاستيراد التجارى .

الهوامش

- (1) Cf. D. Oster –J.-M. Goulemot, *La vie parisienne*, op. cit., p. 24 - 25 .
- (2) D. Ki?, "Paris, la grande cuisine des idées", *Homo poeticus*, op. cit., p. 52 .
- (3) Voir la consécration de Satyagit Ray, de Manoel de Oliveira, de Krzysztof Kieslowski, de Aki Kaurismaki, de Hou Hsia-hsien, de Woody Allen, etc.
- (4) V. Ganne et M. Minon, "Géographie de la traduction ." *Traduire l'Europe*, loc. cit., p. 64.
- (5) Ibid, p. 64 .
- (6) Ibid.
- (7) Cf. Martin Chalmers, "La réception de la littérature allemande en Angleterre : un splendide isolement ." *Liber*, n° 18 ,juin 1994 .p. 20 - 22 .
- (8) Martin Chalmers, loc. cit., p. 22.
- (9) V. Ganne et M. Minon, loc. cit., p. 67 .
- (10) P. Bourdieu, "Le point de vue de l'auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle ." *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 298 - 390 .
- (11) V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, op. cit., p. 407 - 408 .
- (12) André Schiffrin, "La nouvelle structure de l'édition aux Etats-Unis ." *Liber. Revue internationale des livres*, 29 ,Décembre 1996 .p. 2 - 5 .
- (13) Ibid., p. 3 .
- (14) Jean-Marie Bouvaist cite ainsi M. Snyder Richard, éditeur américain qui disait : "Il vaut mieux publier n'importe quoi que de ne pas publier du tout. " *Crise et Mutation dans l'édition française, Cahiers de l'économie du livre, hors série n° 3 .ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993 .p. 7.*
- (15) Cf. P. Bourdieu, "Le marché des biens symboliques ." *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 202 - 215 .
- (16) Cf. Jean-Marie Bouvaist, op. cit., p. 400 .
- (17) Cf. par exemple Arturo Pérez-Reverte, *Club Dumas ou l'Ombre de Richelieu*, Paris, Lattès, 1993 (trad. Par J.-P. Quijano).
- (18) Jean-Marie Bouvaist, op. cit., p. 14 .

الجزء الثانى

حركات التمرد والثورات الأدبية

“أنا شخص لا يرانى أحد [...] ، أنا شخص حقيقى من لحم وعظام والياف وسوائل – ويمكن أيضاً أن أقول إنى أملك روحاً، أنا شخص خفى، اقمونى جيداً، وذلك ببساطة لأن الناس ترفض رؤيتى ، [...] وهذه الاختفائية التى أتحدث عنها ترجع إلى استعداد خاص لعيون الذين ألتقى بهم فتتصل بالبناء الداخلى لعيونهم، تلك العيون التى عن طريقها وبواسطة عيونهم الطبيعية، ينظرون إلى الحقيقة .

رالف إليسون Ralph Ellison

أيها الرجل الخفى، لمن تغنى؟

الفصل الأول

الآداب الصغيرة

إن ذاكرة أمة صغيرة ليست أقصر من ذاكرة أمة كبيرة ، ومن ثم فهي تعمل بصورة أعمق على المادة الموجودة ... والمؤكد أن هناك عددًا أقل من فرص العمل لتخصصى التاريخ الألبى، ولكن الألبى يعد بدرجة أقل مسألة تاريخ ألبى عن كونه موضوعًا شعبيًا ، ولهذا نجد الألبى ، وإن لم يكن بين أيدى نزيهة قطى الأقل فى يد أمينة ؛ وذلك بسبب أن المتطلبات التى يفرضها الضمير على الفرد فى بلد صغير تؤدى إلى النتيجة التى تقول بضرورة استعداد كل شخص لمعرفة نصيب الألبى الذى يخصه ، ويؤيده ويصارع من أجله فى كل الأحوال حتى وإن لم يكن يعرفه أو يقيمه (.....) ويؤدى كل ذلك إلى انتشار الألبى فى البلد حيث يرتبط فيها الألبى بشعارات سياسية.

فرانز كافكا

يوميات ، ٢ ديسمبر ١٩١١

الحيز الأدبى ليس بالبنيان الثابت والجامد إلى ما لا نهاية فى تدرجاته الهرمية وعلاقات السيطرة الأحادية ، وعلى الرغم من أن التوزيع غير العادل للموارد الأدبية يؤدى إلى أشكال سيطرة دائمة ، فإنه يعد محلاً للصراعات المستمرة والاعتراضات على السلطة والشرعية والتمرد وعدم الخضوع وحتى للثورات الأدبية التى تتجس فى تعديل علاقات القوة وقلب التدرجات الهرمية ، وبهذا المعنى ، فإن التاريخ الحقيقى الوحيد للأدب هو تاريخ حركات التمرد النوعية ، والانقلابات ، والمنشورات ، وابتكار ، الأشكال ، واللغات ، وكل انتهاكات النظام الأدبى التى 'تصنع' تدريجياً الأدب والعالم الأدبى .

وقد وقعت كل الأحياز الأدبية بما فيها الحيز الفرنسي تحت السيطرة فى وقت أو فى آخر من تاريخها . وأنشأ العالم الأدبى الدولى من خلال صراعات مختلف المتصارعين الذين كانوا يسعون إلى الدخول فى اللعبة . ويتعبير آخر ، من وجهة نظر تاريخ العالم الأدبى العالمى ونشأته يعد الأدب نوعاً من الخلق الفردى لا محالة ، ومع ذلك فهو جماعى حتماً ، لكل من ابتكر وأعاد تأليف أو وضع يده على مجموع الحلول المتاحة لتغيير نظام العالم الأدبى وتوحيد علاقات القوة التى تحكمه : أنواع أدبية جديدة ، وأشكال مبتكرة ، ولغات جديدة ، وترجمات ، وإضفاء الطابع الأدبى على عادات اللغة الشعبى ، إلخ

وهذا ما يسمح لنا بملاحظة - بطريقة شبه تجريبية اعتباراً من ١٥٤٩ ، وهو تاريخ نشر الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها - آليات يجب وصفها كتاريخية وعبر تاريخية فى آن واحد . وهناك "آثار للسيطرة" توجد فى كل مكان بطريقة واحدة ، وتمارس فى كل مكان وزمان بنفس الطريقة، وتوفر معرفتها وسائل عمومية (تقريباً) لفهم النصوص الأدبية ، ويسمح هذا النموذج بالفعل فهم ظواهر أدبية جد مختلفة وبعيدة من حيث الزمان والمكان، بغض النظر عن الخاصيات التاريخية الثانوية . إن احتلال موقع مسيطر عليه وبعيد عن المركز له آثار قوية تسمح بالتقريب بين كتاب يبعدهم كل شىء بطريقة ظاهرية عن بعضهم البعض ، سواء كانوا بعيدين من الناحية التاريخية مثل فرانز كافكا، وكاتب ياسين أو مثل راموز وكتاب "المستعمرات"، أو يستخدمون لغة مختلفة مثل : برناردشو ، وهنرى ميشو ، وإيسن ، وجويس، أو كانوا مستعمرين قدماء أو مجرد ريفيين، فقد نجحوا فى أن يكونوا مؤسسين لحركات أدبية أو مجرد مجددين، منفيين داخل بلادهم مثل خوان بينت أو مهاجرين أدبيين مثل دانييلوكيش وجويس ، فقد وجد الجميع أنفسهم أمام نفس الخيارات وتوصلوا - بطريقة غريبة - إلى حلول مماثلة لنفس العضلات، ونجحوا أحياناً فى القيام بثورات نوعية حقيقية، وفى اختراق المراءة وفرض وجودهم بقلب قواعد اللعبة المركزية .

ولا يكون أثر الوعى بهذا الحجم إلا عند قدرتنا على التقريب والمقارنة بين كتاب متناقضين ظاهرياً وتفصل بينهم كل التقاليد اللغوية والثقافية، ومع ذلك يشتركون فى كل ما يدخل فى إطار علاقة هيكلية مماثلة مع قوة أدبية مركزية ، وينطبق ذلك - على سبيل المثال - على المؤلفين السويسريين : روبرت فالسر Robert Walser ، وراموز اللذين ولدا

فى نفس العام، فى ١٨٧٨، فى نفس البلد؛ الأول فى مدينة بيين Bienne ، والثانى فى لوزان، وشهدا خطى سير متماثلين تظهر آثارهما فى أعمالهما نفسها: محاولتهما الأولى لفرض نفسيهما فى عاصمتيهما الأدبيتين على التوالى ؛ فقد أقام راموز فى باريس، وسعى إلى فرض نفسه فيها لمدة اثنى عشر عاماً، وبدأ فالسر فى ميونخ ثم اتجه إلى برلين ، وفشلهما واضطرارهما للعودة إلى بلدهما الأصلى، ومطالبتهما بنوعية "وبتواضع" سويسرى، ... إلخ . ومما لا شك فيه - أيضاً - أن اختلاف "الموارد" النوعية بين المنطقتين السويسريتين هو الذى يفسر أيضاً الاختلاف بين خيارات الكاتبين الشكلية، برغم وجودهما داخل نفس علاقة الانفصال المسحور عن التقاليد الخاصة بكل منهما على التوالى: وتضرب الرواية "الريفية" الخاصة براموز بجذورهما بطريقة كبيرة فى غياب تقليد أدبى لمقاطعة فود، وفى المقابل، تبنى فالسر أشكالا أكثر تنميماً لارتكازه على تاريخ أدبى سويسرى ألمانى طويل .

وللوصول إلى مجرد الوجود الأدبى ولقاومة هذه الاختفائية التى تهدد الكتاب بداية، خلق هؤلاء الكتاب ظروف "ظهورهم"، أى إمكانية رؤيتهم الأدبية ، ولم يتمتع الكتاب القادمون من نواثر المجال الأدبى الخارجية بحريتهم فى الإبداع منذ البداية: فلم يحصلوا عليها إلا مقابل صراعات دائماً ما تم إنكارها بوصفها صراعات باسم العالمية الأدبية والمساواة بين الجميع أمام الإبداع وابتكار استراتيجيات معقدة تقرب تماماً عالم الآداب الممكنة . وتعد الحلول التى تم ابتكارها تدريجياً، والتى تم انتزاعها من جمود الهيكل نتاج العلماء المهددين، وأصبحت الخارج التى تم تصورها للحيز الأدبى أكثر دقة وهيأت تطوير طرفى المعادلة على الصعيد الأسلوبى وعلى صعيد "السياسة" الأدبية .

وبغية إعطاء معنى وسبب وجود لمجمل الأعمال والمشروعات الأدبية والجمالية للأقطار الأقل ثراء من الناحية الأدبية ؛ يتعين الأخذ فى الاعتبار بمجمل الحلول الخاصة بالتبعية الأدبية لبناء نوع من النموذج المولد، يسمح اعتباراً من سلسلة محدودة من الإمكانيات (اللغوية ، والأسلوبية ، والسياسية بالدرجة الأولى) بإعادة توليد سلسلة لانهائية من الحلول ، وبالتقريب بين كتاب ما كان للتحليل الأسلوبى أو للتواريخ الأدبية القومية القدرة على إقامة صلة بينهم، ويتكوين "عائلات" أدبية، وهى عبارة عن مجموعات من الحالات على الرغم من كونها بعيدة عن بعضها فى الزمان والمكان،

تجتمع فى "تشابه العائلة"، وعادة ما يتم تصنيف الكتاب وفقاً للأمم والأنواع والحقبات واللغات والحركات الأدبية ... وأحياناً لا يتم تصنيفهم، للاحتفال "بمعجزة" التفرد المطلق بدلاً من وضع تاريخ أدبى مقارن حقيقى ، وفى أفضل الظروف، يتم الاستدلال ببعض المواقف المغالى فيها، مثل النقد البريطانى الذى يقابل اليوم - على سبيل المثال - بين نايبول وسلمان رشدى، وهذا يعنى موقفاً للانخراط فى القيم المركزية مطالباً به لاتخاذ موقف مقاومة علنية فى مواجهة الإمبريالية الأدبية الجديدة ، وتأمل الأعمال الأدبية على المستوى الدولى يؤدى إلى اكتشاف مبادئ تشابه أو اختلاف تسمح بالتقريب بين ما تفصل بينه بطريقة طبيعية، وبالفصل أحياناً بين ما اعتدنا تجميعه، مظهرين بهذه الطريقة خصائص مجهولة .

وبطريقة بديهية، يعد هذا التركيب الأدبى اقتراحاً نظرياً لا يمكن لتنوع الواقع اللانهائى إلا إظهار فروقه الدقيقة وتصحيحه وتمحيصه . والأمر لا يتعلق بالادعاء بأن كل الجماليات الممكنة قد نفذت أو يمكن توقعها، من خلال هذا النموذج: فنحن نسعى ببساطة إلى إظهار أن التبعية الأدبية تهى ظهور تسلسل أدبى جديد يتعين على الكتاب الواقعين تحت السيطرة على المستوى العالمى إعادة ابتكاره والمطالبة به لخلق الحداثة، بمعنى إحداث ثورات أدبية جديدة .

ولكن لا يمكننا إعطاء صورة عن واقع الدروب التى سلكها هؤلاء المؤلفون إلا إذا أكدنا منذ البداية على أن أيّاً منهم لا يتصرف ولا يعمل وفقاً لاستراتيجيات موضوعية بطريقة واعية وعقلانية، بالرغم من كونهم - كما أشرنا - المتصارعين الأكثر وضوحاً للرؤية فى العالم الأدبى . ولا يعد "خيار" العمل لتكوين أدب قومى، أو الكتابة بلغة أدبية كبيرة قراراً حراً وواعياً : "فقوانين" الوفاء (أو الانتماء) القومية مدمجة بطريقة سليمة للغاية حتى إنه يصعب اعتبارها قيوداً. وتتحول هذه القوانين إلى إحدى السمات الكبرى لتعريف الذات (أدبياً) ، وبعبارة أخرى، يتعين فى هذا الصدد وصف هيكل عام، يشعر "البعيدون عن المركز"، بون أن يدروا آثاره، ويجهله تماماً "الواقعون" فى المركز بسبب موقعهم الذى يتسم بالعالمية .

ويسمح هذا النموذج بإعادة تشكيل تاريخ تكوين كل حيز أدبى، ويرجع ذلك، كما سنوضح - مع بعض المتغيرات والفروق الثانوية الطفيفة المتعلقة بالتاريخ السياسى والموقع اللغوى والتراث الأدبى المملوك من البداية - إلى أن المراحل الكبرى لتكوين

الأدب فى مرحلته الأولى تتماثل تقريباً فى كل الأحياء الأدبية التى تشكلت مؤخراً ونشأت من مطالبة قومية غير قابلة للتصرف فيها . ويوجد نظام تطور شبه عالمى وعبر تاريخى - مع بعض المتغيرات التاريخية واللغوية الطفيفة - لما يعيشه مؤرخو الأدب ويحللونه وينقلونه بصورة طبيعية بوصفه خاصيات تاريخية وقومية غير قابلة للتصرف . وخلال القرون الأربعة التى تم فيها تكوين مجال الأدب العالمى وتوحيده، جرت بالفعل صراعات الكتاب واستراتيجياتهم لخلق مواردهم الأدبية الخاصة وتجميعها بصورة كبيرة أو صغيرة وفقاً لنفس المنطق . وعلى الرغم من اتخاذ الانحرافات - وبالتالي الصراعات - أشكالاً جديدة منذ بداية القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من التعدد الكبير: للمواقف الأدبية والجغرافية السياسية ، والمناقشات الجمالية ، والصراعات السياسية، يمكننا وصف أساليب حركات التمرد والمطالبات بالحرية الأدبية وذلك بطريقة عبر تاريخية تقريباً، بدءاً بأدب النصف الثانى من القرن السادس عشر الفرنسى .

و"عائلتا" الاستراتيجيات الكبيرتان، المؤسستان لكل الصراعات داخل الأحياء الأدبية القومية هما من ناحية الانخراط - أى الاندماج - عن طريق نوبان أى اختلاف أصلى أو اندثاره فى حيز أدبى مسيطر، ومن جهة أخرى عدم الانخراط أى التمييز، بمعنى تأكيد الاختلاف انطلاقاً من مطالبة قومية بصفة خاصة وهذان النمطان الكبيران للحول يتم الفصل فيهما عند ظهور حركة مطالبة أو استقلال قومية ، وقد وصف "السكان الأصليون" منذ زمن طويل هاتين الحركتين، وهم يعرفون أكثر من غيرهم المعضلة التى يواجهونها . وهكذا عندما تحدث أندريه دى ريدر André de Ridder فى ١٩٢٣ عن "الأدب الفلمندى المعاصر" كتب: "تمثلوا مصير بعض المفكرين الحقيقيين المفقودين فى جزيرة مماثلة [فلندريا] ، وتصورهم معزولين عن باقى العالم، لا يملكون من غذاء روحى سوى هذا الأدب المحلى وهذه الموسيقى الفولكلورية وهذا الفن الخاص بالأمة الصغيرة ، وبين خطر امتصاص ثقافة قوية ومزودة بقوة توسع عالمية لها - كما هو الحال بالنسبة للثقافة اللاتينية فيما يتعلق بخطواتنا نحو الجنوب، والثقافة الألمانية بالنسبة لخطواتنا نحو الشرق - وحظر العزلة داخل اكتفاء متواضع وعقيم، نجح بحارونا فى قيادة سفينتهم رغم اهتزازها بين صخرة وأخرى" (١) . وصاغ شاعر جزر أمريكا الوسطى إدوارد جليسان نفس هذه البدائل بعبارات جد قريبة، مضيفاً إشكالية اللغة: "العيش داخل سجن أو الانفتاح على الآخر": تلك هى البدائل المتاحة

أمام أى شعب يطالب بالحديث بلغته ، قد لا يكون للأمم مستقبل لغوى أو ثقافى غير الانغلاق داخل خصوصية محددة، أو على العكس النوبان فى عالمية معممة^(٢) . وأكد أوكتابيوبات هذا التشخيص بالحديث، فى "البحث عن الحاضر" عن الضفطين المؤسسين للآداب الأمريكية: "على الرغم من اختلافها، تشترك هذه الآداب الثلاثة (الأنجلو أمريكى، ثم فرعا أمريكا اللاتينية: الإسبانو - الأمريكى والبرازيلى) فى نقطة معينة: الصراع الإيديولوجى أكثر من الأدبى، بين الميول المتعددة الجنسيات والمحلية الأصلية، بين "اتخاذ الطابع الأوروبى واتخاذ الطابع الأمريكى"^(٣).

ويتصل إحدى خاصيات العلاقة التى يقيمها الكتاب المعدمون مع العالم الأدبى بالمعضلة الضرورية والرهيبية التى يتعين عليهم مواجهتها وحلها بأشكال مختلفة، أياً كان تاريخهم السياسى أو القومى أو الأدبى أو اللغوى ، فبسبب وجودهم فى مواجهة تناقض لا يملكه ولا يراه سواهم، فقد قاموا "بختيار" ضرورى ومؤلم: سواء التأكيد على اختلافهم و"الحكم على أنفسهم" باتباع طريق الكتاب القوميين (الإقليميين والشعبيين ... إلخ) الصعب وغير الأكيد بالكتابة باللغات الأدبية "الصغيرة" وغير المعترف بها أو معترف بها بدرجة صغيرة فى العالم الأدبى الدولى، أو "خيانة" انتمائهم والاندماج فى أحد المراكز الأدبية بإنكار "اختلافهم". ويتحدث إدوارد جليسان عن "معاناة فى التعبير" لا تستشعرها سوى الدول الواقعة تحت سيطرة تختصها هذه المعاناة بصفة خاصة حتى إن باقى الدول تجهلها ولا تكاد تفهمها: "نكتشف - بمزيد من الدهشة - أشخاصاً موجودين فى كتلة لغتهم الهادئة، ولا يستطيعون حتى إدراك إمكانية وجود فى مكان ما من يعانى بسبب اللغة، ويقول هؤلاء بطريقة قاطعة كما يقول الأمريكيون: "هذا الأمر ليس مشكلة"^(٤).

وسمح وضوح الرؤية غير العادى الذى يتسم به راموز باعترافه فى عام ١٩٣٥، فى "أسئلة" "Questions"، بما يبقى بصورة طبيعية فى حالة اللاشعور والذى يستحق أن يطلق عليه - من الآن فصاعداً - معضلة راموز: "إنها المعضلة التى اعترضتني، عندما كنت فى العشرين من عمرى، والتى تعترض كل من هم فى نفس ظروفى، سواء قل عددهم أو كثر: الخارجيين والبعيدى عن المركز والذين ولدوا خارج حدود بلادهم، كل من - برغم ارتباطه بثقافة عن طريق لغة - يجد نفسه بطريقة ما منفياً عنها بسبب الدين أو الانتماءات السياسية [...]، وتظهر المشكلة بطريقة عاجلة أو أجلة: إما التمهين

بمهنة الأدب ومن ثم الخضوع لمجموعة من القواعد ليست ذات طابع جمالي أو أدبي فحسب بل أيضاً ذات طابع اجتماعي أو سياسي أو حتى دنيوي، وإما الانفصال المتعمد عن هذه القواعد، ليس عن طريق إظهار الاختلافات الخاصة فحسب ولكن بالمبالغة فيها ، وقد يتجح الكاتب فيما بعد في الحصول على الموافقة عليها^(٥).

وفي نهاية المطاف، سوف يشكل لنا التاريخ الأيرلندي نموذجاً ويوضح لنا إمكانية استخدام "المعجزة" الأيرلندية بوصفها وحدة قياس و"بوصفها نموذجاً مصغراً" لفهم مجمل المشاكل تقريباً التي تعترض الكتاب والعوالم الأدبية الواقعة تحت السيطرة .

العوز الأدبي

يقابل البنيان غير المتكافئ الذي ينظم العالم الأدبي بين الأحياء الأدبية "الكبيرة" و"الصغيرة"، وعادة ما يضع كتاب الدول "الصغيرة" في مواقف غير محتملة ومأساوية ، وعلينا أن نجدد التأكيد على أن هذه الصفة لا تستخدم إلا بمعنى نوعي، أي "صغير" - أو معدوم - أدبياً، وينفس الطريقة التي حل بها المنظر المجري استيفان بيبو István Bibó (١٩١١ - ١٩٧٩) "البؤس السياسي للأمم الأوروبية الشرقية الصغيرة"^(٦) ، واقترح في هذا السياق تحليل "البؤس" الأدبي، وكذلك عظمة حرية الأحياء المسيطر عليها الأدبية وإبداعها.

على الرغم من تأكيد العقيدة الأدبية العالمية على أنه "لا يوجد غرباء في مجال الأدب"، يعد الانتماء القومي في الحقيقة أحد التحديدات الأكثر ثقلًا والأكثر إلزامًا ولاسيما عندما يتعلق الأمر ببلد واقع تحت سيطرة كبيرة ، ويعبر الكاتب الليتواني سوليوس كوندروتاس Saulius Kondrotas عن هذا النوع من العبء الخاص بالأصل الذي لا مفر منه، بما في ذلك بالنسبة لفنان لا قومي فيقول: "لا أعتقد أنه بإمكان المرء الهروب من أصوله ، وأنا لست وطنياً بطريقة بديهية، ولا أكثرث بمصير الليتوانيين [...] ومع ذلك لا أستطيع أن أكون خارج الصورة، ولا أستطيع الهروب من كوني لتوانياً، فأنا أتكلم اللغة الليتوانية، وأعتقد أنني أفكر بأسلوب ليتواني"^(٧). والكرواتي ميروزلاف كريليزا Miroslav Krleža (١٨٩٣ - ١٩٨١) الذي يرى دانيلو كيش أنه أحد أعظم كتاب بلاده، والذي حاول طيلة حياته وخلال كل أعماله اكتشاف غرائب "الفرد الكرواتي"

وفهمها، صنع نوعاً من الظاهرة لما أطلق عليه بالفعل - باستخدام نوع من التضاد اللفظي - "الشعور القومي" - (فالشعور) هو اكتراث فردي وخصوصي و (القومي) يصف انتماء جماعياً، ويكتب كريليزا Kriela: "القومية عبارة عن ذكريات! وفي هذه الحالة المحددة، هي عادة، حنين خاضع تماماً لفردية خالصة، ذكرى شباب مضى وانقضى منذ زمن بعيد! ذكريات : الجيش ، والأعلام ، والحرب ، وصوت البوق ، والزي العسكري ، والأيام الماضية، ذكريات كرتقال أو معارك دموية، مسرح كامل للذاكرة يبدو أكثر جاذبية من الواقع ، والقومية في جزء كبير منها هي أحلام الأفراد الذين يتخيلون عيشة أفضل في الحياة الدنيا [...] ، وبالنسبة للمفكر، فهي طفولة مسكونة بالكتب والقصائد والأعمال الفنية، هي الكتب المقروءة واللوحات المتأمل، والتخاريف المفصح عنها، والكذب التقليدي والأفكار المسبقة، وكثيراً ما تكون إدراكاً حاداً للغيباء، ومحمية لا يمكن الإفصاح عنها من الصفحات الخالية ! القومية، في الشعر الوطني الرديء، العاطفي والمسيل للدموع ، هي المرأة والأم والطفولة، وأبقار ومراع وحقول وحالة مادية ولنا فيها، نظام قبلي متخلف وبائس يختلط فيه الجهل بضوء القمر الغنائي [...] ، يتعلم الأطفال من آبائهم ما تعلمه أبائهم وفقاً لقانون العادة، وهو أن أمتهم "عظيمة" و"عريقة"، أو أنها "تعيسة" و"مظلومة" ، سجيئة ومخدوعة ومستغلة، .. إلخ" (٨).

والكنائسية التي تسبق التمثيل العالمي للأدب هي وحدها التي تمنع النقد المركزي من إدراك الصعوبات أو حتى المأساة النوعية لهؤلاء الكتاب وفهمهما . فهؤلاء الكتاب يتمتعون بوضوح رؤية بالغة حول موقفهم الهش والهامشي ، ويعانون في آن واحد من انتمائهم لأمة غير معترف بها على المستوى الأدبي ومن عدم اعتبار الناس بهم ككتاب ! وكتب ميلان كونديرا: "الأمم الصغيرة، هذا المفهوم ليس كميّاً، ويقصد به موقف وقدر: فالأمم الصغيرة لا تعرف الشعور بالسعادة لكونها في هذا الوضع من الأزل وإلى الأبد، [...] ويتسبب ما تواجهه من تعالى العظماء الجاهل في الشعور بتهديد وجودها بصورة مستمرة أو في طرح هذا الوجود للمناقشة، لأن وجودها هو في حد ذاته مسألة (٩) . وتؤكد جانين ماتيون Janine Matillon وهي كاتبة ومترجمة من الصرب الكروات: "تعاني الأمم الصغيرة من آلام لا تشك الأمم الكبيرة حتى في وجودها" (١٠) ، فالضالة والفقر والتخلف والهامشية التي تتسم بها هذه العوالم تجعل من الكتاب الذين هم أعضاء فيها غير مرئيين ، ولا يمكن للمحافل الأدبية النولية إدراكهم، وهذا الخفاء وهذا البعد

الذان لا يظهران إلا لكتاب هذه الدول، الذين يحتلون مواقع دولية داخل هذه العوالم القومية، تمكنهم من تقييم موقع حيزهم في التدرج الهرمي الضمني والحتمي للأدب العالمي، ويجبرهم هذا الخفاء على التفكير في "صغرهم" نفسه، وعندما عاد راموز إلى مقاطعة فود كتب شاكياً: "ما الذي يمكننا فعله، نحن، الذين لا نملك القدرة على العمل أو التعبير؟" (١١)، كما قال: "نحن بلد جد صغير حتى أنه يتعين تكبيره، وجد ضحل حتى إنه يتعين تعميقه، وجد فقير حتى إنه يتعين إثرائه، بلد فقير في إساطيره، وفقير في تاريخه، وفقير في أحداثه وفقير في مناسباته" (١٢). ووصف بيكيت، بطريقة أكثر عنفاً أيرلندا، في قصيدة كتبها عام ١٩٣٢ بأنها "جزيرة باسورية" (١٣) وفي أحد نصوصه الأولى بأنها "بلد موبوء" (١٤)، مما يعطى فكرة دقيقة عن علاقته الحزينة والمتجاوزة للحد ورغم ذلك محققة لهوية بلاده.

إن المأساة الحقيقية التي تتمثل في الحقيقة التي لا يمكن تغييرها وهي حقيقة أنطولوجية: تتمثل في انتماء الكاتب إلى أمة محرومة من أي إرث (أدبي) وكونه عضواً فيها، مما يترك أثراً بالغاً لا على حياة الكاتب كلها فحسب ولكن يمكن أن تؤثر تأثيراً بالغاً على إنتاج الكاتب بأسره. ولا يمكننا - على سبيل المثال فهم شكل كتابة سيوران ولا حتى مشروعه الفلسفي والفكري، إلا من منطلق انتمائه لما عاشه مبكراً بوصفه قدره: الحيز الفكري والأدبي الروماني، فقد اعترف عام ١٩٨٦ أيضاً (١٥)، بعد أن أصبح كاتباً معترفاً ومحتفى به في العالم بأسره: "دائماً ما يكون كبرياء الرجل الذي ولد في ثقافة فقيرة مجروحاً" ومشاعره المتناقضة تجاه بلده "الصغير" (أي تجاه نفسه من منظور هويته، كما هو الحال دائماً بالنسبة لمفكري البلدان "الصغيرة"، هو شعور وطني) قاده في البداية إلى الالتزام الفاشي والقومي في الفيلق أو "حرس الحديد" في الثلاثينات، ثم في حركة إنكار "للمستقبل" تاريخي لرومانيا - مع الفلاحين، لا يمكن دخول التاريخ إلا من الباب الصغير" (١٦) - التي تعيش في المنفى ويعانى شعبها من الازدراء اليائس" (١٧). وقال سيوران متحدثاً عن شبابه الفاشي في نص كتبه عام ١٩٤٩ ونشر مؤخراً: "نحن، شباب هذا البلد، عشنا بطريقة مجنونة، لقد كان هذا نمط حياتنا اليومية، لقد وضعنا في أحد أركان أوروبا، ولم يكثر بنا العالم وتجاهلنا، فأردنا أن نجعل العالم يتحدث عنا [...]، أردنا أن نطفو على سطح التاريخ: فبجلنا الفضائح التي رأينا فيها الطريقة الوحيدة للانتقام من الجهل بظروفنا، من تاريخنا الفرعي، ومن ماضينا الذي لا وجود له ومن خجلنا من حاضرننا" (١٨).

إنها إلى حد ما لعنة الأصل، الحثق بسبب الكتابة بلغة لا يتم ترجمتها وبعدم القدرة على التطاع إلى أى "مصير" قومى عظيم، والإحراج من ضرورة الانحناء أمام الواجب والشعور "بالصغر" الذى يحول نفس الكاتب من الالتزام إلى عدم الالتزام المتعالى . وتغير شكل رومانيا" هذا العمل الفاشى والمعادى للسامية والذى نشره عند عودته من ألمانيا عام ١٩٢٦، يمكن قراءته بوصفه الاعتراف المخيف بالغيظ التاريخى من صفته "الرومانية" التى عاشها كنوع من الدونية الأنطولوجية، فكتب على سبيل المثال: "أحلم برومانيا يكون لها مصير فرنسا وشعب الصين"^(١٩) ، وهذا هو السبب فى أنه بعد محاولة سيوران للعمل من أجل "الخلاص الوطنى" - وهو الموضوع الثابت لكل أعماله الأولى - انتقل من باريس ليحقق خلاصه ، لينسى الجمهور أصله وخط سيره، لم يضطر الكاتب للعودة إلى نقطة البداية فحسب (وأنكر رأس المال الفكرى المتراكم فى بوخاريسست)، ولكن تخطى عن لغته الأم .

وما يمكن عيشه كلعنة تاريخية يتم التعبير عنه أحياناً بوصفه ظلماً لغوياً، ففى كتاب عن الأدب فى أمريكا اللاتينية فى الثلاثينات، نقل ماكس ديرو Max Daireaux عبارات جوميز كاريلو Gomez Carillo - الذى نشر عشرين مجلداً وعدة آلاف من التأريخيات وحصل على الحد الأقصى من الشهرة التى يمكن أن يصبو إليها مؤلف من أمريكا الجنوبية - الذى قال له: "تعد اللغة الإسبانية سخية بالنسبة لكاتب لا يتمتع بفكر عالمى ، فبإمكاننا تكديس المجلد وربما إيجاد قراء، ولكن نكون كما لو لم نكتب شيئاً على الإطلاق، فصوتنا لا يتجاوز قضبان القفص الذى نحتضر به! ولا يمكننا حتى القول بأن رياح البامبس الرهيبة قد نقلت هذا الصوت، والأسوأ من ذلك هو أن هذا الصوت يقع"^(٢٠) . وتسمح لنا هذه الملحوظة بفهم تغير علاقات القوة والظلم وتحولها فى كل لحظة داخل العالم الأدبى العالمى: فإذا كانت أمريكا اللاتينية حيزاً أدبياً مهمشاً تماماً وبعيداً عن المركز خلال الثلاثينات، ومحروماً من أى اعتراف أدبى دولى، فقد انقلبت هذه الفرضية بعد ذلك بثلاثين عاماً، وأصبحت هذه القارة أحد الأحياز الأدبية المسيطرة التى تتمتع باعتراف كبير وانضمت إلى المركز . وينفس هذا المعنى يتعين فهم العبارة الجميلة والواقعية التى قالها الروائى الصومالى نور الدين فرح Nuruddin Farah عند تعريفه لهويته كروائى يعانى من سيطرة بين آخرين، فقال إنها تتشكل من سلسلة من "عدم التوائم المتناقض"^(٢١) : فالمعدمون (على الصعيد الأدبى أو السياسى أو اللغوى) لا يتسمون على الإطلاق "بالموائمة"، أى أنهم لا يتسقون مع ما

حولهم، ولا يشعرون بالراحة داخل العالم الأدبي، وبالإضافة إلى ذلك فإن أشكال عدم توافهم متناقضة فيما بينها، وتشكل شبكة معقدة من اللعنة والتعاسة والحق والتمرد .

وهذا الجهد الرامى إلى إعطاء سبيل لفهم خاصية الأعمال القادمة من المحيط الخارجى للعالم الأدبي وتأويلها عن طريق وصف هيكل الروابط الأدبية وعلاقات القوة على المستوى العالمى يمكن أن تسبب صدمة لكل من له نظرة مسحورة عن حرية الإبداع ، ولكن على النقيض من الوهم الذى يعتقد فيه عدد كبير من الناس الخاص بإلهام شعري عالمى يوزع نعماءه بطريقة متساوية على كل كتاب العالم، يتعين إدراك أن القيود تمارس بصورة غير متساوية على الكتاب ، وأنها تثقل كاهل البعض ، ويتم إخفاؤها بوصفها قيوداً لتتوافق مع التعريف الرسمى لأدب واحد يتسم بالعالمية والحرية ، وإلقاء الضوء على القيود التى تثقل كاهل كل الكتاب المعدمين لايغنى على الإطلاق منعها أو استبعادها: فالأمر يتعلق على العكس من ذلك بإظهار ما تتسم به أعمالهم أكثر من سواهم من انعدام الاحتمالية، ووصولها بصورة تشبه المعجزة للظهور والحصول على الاعتراف بخرق القوانين الأدبية التى تضعها المراكز بابتكار حلول أدبية مستحدثة .

وإذا كان يتعين وصف الانتماء الوطنى، ولا سيما للأمم "الصغيرة" بأنه "قدر"، فإن هذه الأمم لا تعيشه بطريقة سلبية ، فخلال فترات قيام الأمة، عند حدوث انقلابات سياسية خطيرة - كوصول نظم ديكتاتورية إلى الحكم واندلاع الحروب- تكون الأمة - غير القابلة للتصرف - شرطاً للاستقلال السياسى والحرية الأدبية ، ومما لاشك فيه - وهو أمر عجيب - أن الكتاب الأكثر بولية هم أفضل من يصف المظاهر الأدبية لهذا الشعور القومى، برفضهم الانخراط فى هذه العقيدة القومية ، ويقدمون بالفعل - بالأسلوب النقدى وبنبرة انتقامية - حقيقة معقدة ينفردون هم وحدهم بالقدرة على إظهارها وذلك بفضل موقعهم الواقع داخل وخارج الحيز الأدبى القومى فى آن واحد ، ويقدم خليط السخرية والكراهية والشفقة والتعاطف والانعكاسية الذى يعرف علاقتهم المزوجة مع بلادهم ومواطنيهم، وكذلك الرفض العنيف لكل تفخيم قومى - والذى يكون بقدر تمردهم العاجز - بلا شك وصفاً دقيقاً للأشكال الأدبية للعقيدة القومية كما تظهر فى البلدان "الصغيرة" . وهكذا فى هذه الأقطار، يظهر الإدراك الحتمى لتدرج هرمى ثقافى والحاجة لحماية بلد "صغير" وتمثيله الإحراج المأسوى الذى يجد الكتاب القوميون أنفسهم فيه بسبب هذا الانتماء المحتوم ، وهكذا يندد جومبر ويكز Gombrowicz

بالمفكرين البولنديين في المنفى الذين ييذلون قصارى جهدهم لإثبات أن أدبهم يساوى الآداب العالمية الكبيرة، وأنه ند لها، ولكنه مغمور ولم يأخذ حظاً وافراً من التقدير [...] (ولكن) بالإشادة بهذه الطريقة بميكويوicz Mickiewicz، فإنهم كانوا يحطون من قدر أنفسهم، ويفضح شوبان Chapin كانوا يثبتون أنهم غير جديرين به، وبالتنصل من ثقافتهم الخاصة أمعنوا في إظهار روحهم البدائية [...]. وكنت أتمنى أن أقول للحضور: [...] شوبان وميكويوicz لا يقومان إلا بإبراز تواضعكم: فإنكم تطلقون على أسماع الغريب الذى طفع به الكيل، بسذاجة طفولية، رقصاتكم البولندية، وذلك بغية تحقيق هدف واحد هو إعطاء أنفسكم بعض القيمة، إعادة تأكيد شعوركم الضعيف للغاية بقيمتكم [...]. وأنتم يا أقارب العالم الفقراء، ما زلتُم تحاولون أن تفرضوا على أنفسكم وعلى الآخرين كل هذا الاحترام، وهذا التواضع المتسارع تجاه الكلام المتكرر والأماكن المعتادة، وهذه العبودية للفن، وهذه اللغة التقليدية التى يتم تعلمها عن قصة، وهذا النقص فى الإخلاص والولاء، وهنا هاج الحضور ولكن إذا كان الحضور ملطخ بالضيق والمكر والكذب، فإن ذلك مرجعه أن بولندا موجودة هى الأخرى ولأن أى بولندى لا يعرف كيف يتصرف ولا أى موقف يتعين أخذه تجاه بولندا؛ لأنها تثير ضيقه، وتجعله مليئاً بالمكر، وتبعده عن طبيعته وتجعله ساذجاً لدرجة عدم جدوى أى وسيلة معه، ويصبح فى حالة تشنج، وكأنه يعانى من شد عضلى: فهو يأمل إنقاذها ومدحها [...]. وأقول لنفسى إن القيام بمثل هذا المزاد على الأبطال والعباقرة والاستحقاق الثقافى يعد - من وجهة النظر الدعائية الخالصة - عملاً غير نزيه: فبالفعل مع شوبان الذى يعد نصف فرنسى ومع كوبرينك الذى لا يعد واحداً منا بصورة كاملة، لا يمكننا التفكير فى دعم منافسة أمة أخرى، سواء كانت إيطالية أو فرنسية أو ألمانية أو إنجليزية أو روسية، فهذا الإجراء لا يمكن إلا أن يحكم علينا بالدونية" (٢٢).

وفى العشرينات، توصل كزلزا Krlęza إلى نفس النتيجة، ولم يعبر عنها بنفس الألفاظ فحسب ولكن بنفس نبرة السخرية الساخطة واليائسة لشخص ليس بوسعه إلا الشعور بالسخط واليأس وقال: "أحد مشاعر الضعف التى يستشعرها المواطن الكرواى الذى ينتهى إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة والذى يعيش فى الوهم هو استشهاده بانتتمائه الوطنى كجرح ملوث، وعشقه للمبالغة فى تقدير ذاته فى مجال الفن، وبصورة أدق فى مجال الشعر، وهو موضوع لا مجال للترحيب به [...] أيها البرجوازى الصغير المتأخر والمتخلف، إن الشعور الكرواى، الذى يدعى الأرستقراطية، يعانى من عقدة نقص اجتماعى [...] نحن ننزل آخر درجات التخلف الريفى، وزكاؤنا ما هو إلا كلب ذيله

أمام الغرباء، بدناءة وبراءة الطفل، وتقدم الدليل، ونحن ندنو بهذه الطريقة، على أننا بالفعل ما نحاول أن ندفعه عن أنفسنا: التجسيد الحرفي بلا قيمة^(٢٣) .

صمويل بيكيت وهنري ميشو: المزاج المعادي للقومية

إن قيمة أى أصل قومي لا يمكن محوه، ولا يمكن لكتاب يرفضون تاريخهم ووسطهم الأدبي الأصلي الهروب منه، ولو بطريقة سلبية، يمكنها وحدها تفسير التشابه بين نصين من نصوص الشباب التي وقع أحدهما صمويل بيكيت والآخر هنري ميشو . وقد جاء الاثنان من حيز مسيطر عليه وأقاما في العاصمة الأدبية لمجاليهما اللغويين على التوالي - لندن بالنسبة للأول ، وباريس بالنسبة للثاني - وسعيا لتقديم نفسيهما والحصول على الشهرة ، فقد طلب منهما - بوصفهما مؤلفين شابين يبحثان عن العمل والاعتراف - رسم صورة عن الأدب القومي الشاب في بلديهما .

ويعد "الشعر الأيرلندي الحديث"^(٢٤) (Recent Irish Poetry) أحد النصوص الأولى التي نشرها بيكيت في ١٩٢٤ في مجلة بوكمان Bookman بعد وصوله بفترة قصيرة إلى لندن، ويقدم فيه بانوراما شبه تفصيلية للشعر الأيرلندي في ذلك الوقت ، ووقع النص باسم مستعار وعبر فيه عن مواقفه الجمالية والأخلاقية، ولا سيما رفضه اتباع سبيل الفولكلور والكتية ، وأشار بيكيت دون موارد إلى أعدائه الأدبيين ، ويرفض كل التقليد القومي الذي نشأ مع بيتس واتباعه المفكرون الكاثوليك، والذي كان يتمتع بسلطة كبيرة في بداية الثلاثينات، لدرجة أنه كتب: "هكذا يمكننا تقسيم الشعراء الأيرلنديين إلى فئتين: "هواة العصور القديمة"، وهم الغالبية، والباقيين الذين يقارنهم السيد بيتس متلطفاً بسمك يرقد مختنقاً على الشاطئ"^(٢٥) ، ويعد الموقف الاستفزازي المتعمد الذي اتخذته الشاب بيكيت مضاداً لتيار الإنتاج الشعري السائد ، وقد استهدف مراراً - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - أكبر "الشعراء الغنائيين" الأيرلنديين، ألا وهو بيتس، والذي كان يبلغ من العمر آنذاك سبعين عاماً، وحاصل على جائزة نوبل في الأدب من أكثر من عشر سنوات ، وكان يتمتع بشهرة كبيرة ومحتفى به على المستوى العالمي، مكرماً في كل مكان بوصفه أكبر شعراء اللغة الإنجليزية الأحياء وبطلاً قومياً وصاحب أمجاد بولية مسلم بها ، وسخر بيكيت من الموضوعات الأسطورية للفولكلور الكتي الإجبارية والمكررة، وأشار إلى كبار الكتاب الأيرلنديين: جاس ستيفنس James

Stephens ، وبادرايك كولوم Padraic Colum ، وجورج راسيل Georges Russell ، وأوستن كلارك Austin Clarke ، وهيجينز Higgins... إلخ ، ويعد الاستهزاء بالشعر الأسطوري - كما فعل بيكيت في "الشعر الأيرلندي الحديث" (Recent Irish Poetry) ، بحجة رسم بانوراما عن الشعر الأيرلندي المعاصر - موقفاً هرطوقياً في دبلن العشرينيات والثلاثينيات التي تتسم بالكتية والقومية، وكذلك وقف ميشو على نفس خط الدورة تماماً عندما قدم - قبل ذلك بعشر سنوات - في عام ١٩٢٤ ، في "خطاب من بلجيكا" (٢٦) المنشور في مجلة "ترنس أتلنتيك" (Transatlantic Review) الآداب البلجيكية إلى جمهور أمريكي. ويتكراره الكليشييه المؤسس للأدب البلجيكي المأخوذ، كما أظهر بيير بورديو (٢٧) ، عن تمثيل نمطى للرسم الفلامندى، ندد على الفور بهذا الكليشييه بوصفه المكان المشترك (يمثل الأجانب عموماً البلجيكي وهو جالس على طاولة على الرغم من أنه يأكل ويشرب ويعرف الرسامون من خلال جورديتز Jordaens، والمتقنون من خلال كاميل لومونيه Camille Lemonnier ، والسائحون من خلال "مانكن بس" (٢٨) Manneken Pis) وكحقيقة قومية: "إن عمل البطن والغدد واللعب والأوردة الدموية يبدو عندهم - البلجيكي - بطريقة واعية بوصفه متعة واعية ، وبترجمة سعادة الجسد إلى أدب، أصبحت هذه السعادة تمثل الجزء الأكبر من أعمالهم ، ويستتبع ميشو وأذكر في هذا الصدد لومونيه كاميل Camille Lemonnier وجورج أكهود Georges Eckhoud وأوجين دمولدر (٢٩) Eugène Demolder ، ويتعين في هذا الصدد قياس وقاحة ميشو الذي عالج في بضعة سطور وقحة ظاهرياً بعض الأمجاد الكبيرة للأدب البلجيكي ، وعرفنا فيما بعد - بفضل أحد النصوص الخاصة بسيرته الذاتية - إن كل كبار الكتاب المرتبطين بمجلة "بلجيكا الشابة" (Jeune Belgique) - التي تم تأسيسها في ١٨٨١ - كانوا غاية في الأهمية بالنسبة له (٣٠) ، والحق أنه أعطى وجوداً لهؤلاء الكتاب (ولفر هاربن الذي تم ذكره على عجالة بعد ذلك)، الذين تم إقرارهم والمؤسسين لهذه المجلة، وفي المقابل وصف نوعاً من الغاية الأدبية المعاصرة ، وباستهزائه "بالطابع" البلجيكي الذي يتسم "بالطيبة والبساطة والتواضع"، فسر هذا الطابع بعقدة نقص بلجيكية غريبة: "فالبلجيكي يخشى الادعاء ويعانى من هوس الادعاء، وخاصة ادعاء الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، ومن هنا كانت لهجته - هذه الطريقة الشهيرة في الحديث بالفرنسية ، والسر هو: أن البلجيكي يعتقد بأن الكلمات مدعية ، ولذا فهو يطمسها ويخفقها قدر استطاعته، حتى تصبح مسالة، طيبة [...] ، إن العودة بصورة عامة إلى البساطة التي

تم استشعارها في الفنون تجد شباب المشتغلين بالأدب هنا على أتم استعداد، ويعملون بالفعل في هذا الاتجاه فالشعراء الحاليون في بلجيكا، والذين سأطلق عليهم طواعية ساهري البساطة وسيتعين على ذكرهم جميعاً^(٣١) في الفصل الخاص بالشعراء إذن في سياق نموذج متأثر للغاية بفرنسا وعن جان كوكتو، يتسم عادة "بالتفاهة والسطحية وانحطاط اللغة"، ويذكر ميشو حوالي خمسة عشر اسماً من بينها اسمه .

ونفكر مجدداً في الشاب بيكيت، الذي كان قد أرسل إلى الأمريكي صمويل بوتنام Samuel Putuane، الذي كان يدير مع إدوارد تيتوس Edward Titus مجلة "ذيس كوارتر" (This Quarter) و ... قبل صمويل بوتنام أربعة من قصائد الشاب لضمها إلى مختاراته من الشعر الأوروبي الشبابي، تحت عنوان القافلة الأوروبية^(٣٢) ، وكان بيكيت قد أرسل موجزاً عن سيرته الذاتية كتبها عن نفسه يقول فيه: "صمويل بيكيت هو أكثر الكتاب الشبان الأيرلنديين أهمية وتخرج من كلية ترينيتي بدبلن، وعمل بالتدريس في الإيكل نورمال العليا بباريس Ecole Normale ، وهو عارف بأدب روما القديمة، وصديق لرودموز براون Rudmose - Brown ولجويس، واقتبس أسلوب جويس في شعره وتوصل إلى نتائج جديدة ، وكان لميلوله الشعرية الغنائية الفضل في تعميق فنه بفضل تأثير جويس وبروست والأسلوب التاريخي"^(٣٣) ، أما أسلوب ميشو في الحديث عن نفسه فهو أكثر تواضعاً: "على سبيل الخطأ، تم الحكم على هنري ميشو بأنه شاعر [...] ، وإذا كان هناك شعر، فهو الحد الأدنى الذي يبقى في كل عرض إنساني حقيقي ، إنه كاتب مقالات [...] "^(٣٤) ، ودافع بالفعل عن فرنز هيلنز Franz Hallens ، الروائي والشاعر والناقد الذي يدير مجلة "الأسطوانة الخضراء" (Le Disque vert) والتي نشر فيها مقالاته .

ومنذ نصوصهما الأولى، عبر هذان الشاعران الشابان، عن نفس الموقف العام الراض للحيز الأدبي القومي بنفس المسافة النقدية مماثلة ونفس السخرية من سابقهم الذين يحثون بطبيعة الحال على مقارنة خط سيرهم بوصفهم شعراء في المنفى، قرروا الانفصال عن محافل بلادهم الأدبية ، بيد أن عدم الاكتراث الذي يظهرونه يعبر عن ابتعادهم عن حيز أدبي قومي وفي الوقت نفسه انتمائهم له: فحتى أكثر الكتاب الدوليين، على الأقل في فترة بدايات أعمالهم تم تعريفهم - بالرغم من كل شيء . بحيزهم الأدبي والقومي الأصلي .

التبعيات السياسية

يعد التأسيس في صورته الوطنية أو القومية - إذن "التأميم" - سمة مؤسسة للأدب "الصغيرة"، كما يعد في الوقت نفسه الأثر "الحى" ودليل العلاقة الضرورية للارتباط، في زمن حركات التمرد الدولى ومحاولات التباعد بين الأدب والأمة ، وكلنا يعلم - على سبيل المثال - إن حركة النهضة الأدبية الأيرلندية، استكملت بطريقة ما مسيرة حركة القومية السياسية ، وكان سقوط بارنل Parnell وانتحاره عام ١٨٩١ ، ذلك الزعيم الوطنى الأيرلندى، هذا "المحرض الكبير" الذى جسد فى ذلك الوقت أملاً سياسياً عميقاً فى كل أيرلندا، وقد استبعد أى حل سياسى مقبول، تاريخاً لفشل شكل من العمل السياسى ، ومن ثم تعد النهضة الأدبية إشارة إلى خيبة أمل سياسية لجيل ثقافى ، وظهر الانتقال من القومية السياسية إلى القومية الثقافية (ولا سيما الأدبية)، فى هذا البلد شديد التأسيس الذى اعتاد منذ فترة طويلة المعارك القومية ، بوصفه استكمالاً لنفس الغايات بطرق مختلفة ، أو بالأحرى، صارت المسألة القومية - والسياسية بالتحديد - الرهان المحورى الذى قسم الحيز الأدبى، واضحاً من ناحية الأنجلو أيرلنديين البروتستانت - وعلى رأسهم بيتس - الذين كانوا يدعون إلى الثقافة أكثر من كونهم سياسيين، ومن الناحية الأخرى المثقفين الكاثوليك وهم سياسيون، مناضلون من أجل الواقعية الجمالية (والسياسية) ، "ويعد اتصال الكتاب الأيرلنديين بالسياسة" لاستخدام تعبير كافكا المتعلق "بالأدب الصغيرة - سواء لرفض هذا الاتصال أو للاستفادة منه - أمراً دائماً".

وإذا كانت الحركة الأدبية قد حلت خلال بضعة سنوات محل المعركة السياسية، فقد قدمت لها أيضاً أسلحة أخرى بصورة ما؛ كان متمرديو أعياد ميلاد عام ١٩١٦ فى نفس الوقت قراء متحمسين لنصوص بيتس وسينج ودوجلاس هيد Douglas Hyde ، وعدد كبير من زعماء هذا التمرد الذى تم قمعه بالدماء كانوا من المثقفين ونذكر من بينهم باتريك بيرزو Patrick Pearse وماك دوناغ Mac Donagh . ويذكر جورج راسيل فى ١٩٣٤: "أنا الذى أعرف مدى عمق حب بيرز للبطل الأسطورى كوشولان^(٣٥) Cuchulain الذى اكتشفه أوجريدى O'Grady أو ابتكره .."^(٣٦) ، وتاريخ الحركة نفسها سياسى، بما أن تمرد أعياد ميلاد سنة ١٩١٦ يمثل تحولاً فى الإبداع الروائى والشعرى ، وانسحب بيتس فى ذلك الوقت بنوع من الابتعاد الأرستقراطى والروحى ، ويحث عن الاستقلال

فى الانسحاب الحزين، فى مواجهة الواقعة الأدبية التى استوعبتها الواقعة السياسية تماماً.

وأعطى تسييس الحيز الأدبى الأيرلندى قوة لاستقلاله: فكان حتى ١٩٣٠ حيزاً بعيداً عن المراكز الأدبية الأوروبية، واقعاً تحت سيطرة لندن التاريخية والسياسية، وكانت الاختبارات الأدبية لكتاب دبلن تتم - إلى حد كبير - وفقاً لمواقفهم إزاء المحافل الإنجليزية، وأعطى تباعدهم ورفضهم الخضوع للمتطلبات الجمالية والنقدية للعاصمة البريطانية قيمة لوزن المحافل والنواميس اللندنية فى المناقشات الأدبية الأيرلندية، ومنعت هذه التبعية تحويل وصف هذا الحيز - كما يحدث بالنسبة للتحليل الأدبى الذى يخلط بين الحدود القومية وحدود الحيز الأدبى - إلى مجرد ظواهر أدبية تتطور فى دبلن.

وداخل هذه الأحياء المدممة، يحكم على الكتاب بتناول موضوع قومى أو شعبى: فيتعين عليهم تطوير الأحداث والتاريخ والخلافات القومية والدفاع عنها وتمثيلها، حتى ولو تم ذلك عن طريق نقضها، وعادة ما يتعلق هؤلاء الكتاب بالدفاع عن الفكرة عن بلادهم، ومن ثم يلتزمون بصياغة أدب قومى، وتعد أهمية الموضوع القومى أو الشعبى فى إنتاج أدبى قومى أفضل قياس لدرجة تبعية حيز أدبى سياسياً، ويظل الموضوع المحورى الذى تنتظم من ثم حوله غالبية المناقشات الأدبية داخل هذه الأحياء الآخذة فى الظهور - ويختلف ظهورها باختلاف تاريخ استقلالها السياسى وأهمية مواردها الأدبية - هو موضوع الأمة واللغة والشعب ولغة الشعب، والتعريف اللغوى والأدبى والتاريخى للأمة، ويعد الأدب سلاحاً للحرب أو للمقاومة الوطنية فى المناطق الواقعة تحت سيطرة سياسية، فعندما فقدت كوريا سيادتها بسبب ضم اليابان لها (عام ١٩١٠) تحمل الأدب وحده عبء استعادة هذه السيادة، وكانت هذه المهمة - إلى حد ما - نقطة البداية^(٣٧)، ووضع الكتاب كتابتهم لخدمة الأمة والشعب وذلك لتحملهم مسئولية إقامة نوعية لا يمكن التصرف فيها أو تحديد لغة أو وضع أسس ثقافة قومية فريدة، وأصبح الأدب قومياً أو شعبياً، فى خدمة الفكرة القومية، يناط به وضع الأمة الجديدة فى مصاف كل الأمم التى تتمتع بوجود واعتراف أدبيين، وهكذا يتم تشكيل صفوة كتاب وتاريخ وسلف عظيم ومؤسس... إلخ. ويستخلص ميلان كوندرا: "الأمة الصغيرة تشبه العائلة الكبيرة ويحلوا لها أن يطلق عليها هذا [....]، وفى العائلة الكبيرة للأمة الصغيرة، يقيد الفنان بطرق عديدة، ويخيط متعددة، فعندما عاب نيتشه علانية الطابع

الألماني، وعندما أعلن ستندال تفضيله إيطاليا على وطنه، لم يشعر أى ألماني أو أى فرنسي بالإهانة، ولكن فى المقابل لو جرؤ يوناني أو تشيكي على التفوه بنفس هذا الكلام، لعنته عائلته بوصفه خائناً بغيضاً^(٣٨).

وتولد العلاقة مع الصراع القومى تبعية إزاء الجمهور القومى الجديد، ومن ثم غياب شبه كامل للاستقلال، وهذا ما يفسر "الفضائح" المتعددة، التى حدثت فى أيرلندا فى بداية القرن، والتى أثرت فى حياة مسرح الآبائى، وهو أحد المؤسسات القومية فى أيرلندا المحتلة، التى يرتادها العديد من المناضلين القوميين الذين كانوا يلتقون فيها لأسباب سياسية، وكل ما كان يمكن أن يبدو وكأنه يدين أسطورة البطولة القومية أو الرواية المؤسسة للأمة كان يقابل على الفور بالرفض من قبل جمهور غاضب، مانعاً بذلك أى شكل من أشكال استقلال الكتاب، وأظهر العنف الذى سبق أول عرض فى ١٩٠٧ "لمهرج العالم الغربى" (Baladin du monde occidental) لسينج، هذا الغياب شبه التام للاستقلال، وهذه التبعية المؤسسة إزاء الجمهور الوطنى والمحركة القومية، وفى ١٩٢٣ أيضاً، عند تقديم عروض "ظل قاتل" (The Shadow of a Gunman) لأوكيسى O'Casey، تم إضافة ملحوظة إلى البرنامج تخطر الجمهور بأن: "أى طلق نارى يُسمع خلال العرض هو جزء من السيناريو، برجاء أن يبقى الجمهور فى مكانه"^(٣٩)، ويتعين الإشارة إلى أن المسرحية قد عرضت فى أبريل ١٩٢٣، بينما كان تبادل إطلاق النار فى الحرب الأهلية لا يزال مستمراً وسردت على المسرح أحداث كانت قد جرت منذ حوالى ثلاث سنوات، وعلى أى حال تم إرجاع "الأثر الواقعى" - مباشرة وفى الحال - إلى الموقف السياسى لا إلى التقنية المسرحية النوعية. وجويس الذى طالب بموقف مستقل إزاء المعايير الشعبية بإدانتها بديهية "الواجب القومى" الذى يقع على عاتق الكتاب القوميين، ندد بالتحديد، فى المقالة النقدية العنيفة التى صدرت عام ١٩٠١ ضد المسرح الأدبى الأيرلندى "يوم الدهماء" بخضوع المبدعين لذوق الجمهور: "إن شيطان الشعب أخطر من شيطان السوقية [...]"، ولم يعد المسرح الأدبى الأيرلندى اليوم سوقاً يملكه دهماء أكثر أجناس أوربا تخلفاً [...]"، وتتربع السوقة المسالمة الشديدة الأخلاقية فى الشرفات والمقصورات فى المسرح، مهمة بالتأييد [...]"، وإذا ما تحايل فنان للحصول على تقدير الدهماء، فلن يفلت من عدوى تقديده الأعمى وحبه للوهم، وإذا ما انضم إلى حركة شعبية فسوف يتحمل هو كل المسئولية"^(٤٠).

وخلافاً لما يجرى فى البلدان الأوروبية القديمة التى تعانى من الانحطاط وتشهد إعادة ظهور قوميات ارتدادية وطانية، تتسم القوميات الجديدة بالمنافسة السياسية، وذلك لقيامها فى مواجهة فرض سياسى مركزى لإمبريالية، وعلى غرار القوميات - السياسية والثقافية - التى لا تتساوى، فى الشكل والمضمون، وتختلف وفقاً للأقدمية القومية، نجد أن الكتاب الذين يطالبون بدور قومى فى الأحياء الحديثة - مثل سينج و أوكيسى ودوجلاس هايد فى أيرلندا فى بداية القرن العشرين - يحتلون انطلاقة من هذا الواقع موقعاً معقداً لا أكاديمياً ولا محافظاً ويناضل هؤلاء - بوسائل مختلفة ظاهرياً - لفرض استقلالهم ولكل من ينقصهم تراث أدبى وتقليد راسخ، الذين سلبت لغتهم وثقافتهم وتقليدهم الشعبى، ليس هناك أى مخرج سوى الدخول فى صراع سياسى، بغية الاستيلاء على الأنواع النوعية (مع المجازفة باحتمال التلاشى فى تقليد أدبى آخر). وستكون الأسلحة الأساسية فى هذا الصراع هى الشعب ولغته (المفترضة أو المطالب بها) .

ولا يتغير معنى الرهانات السياسية إلا عندما يؤكد المجال الأدبى استقلاله إزاء المتطلبات القومية والسياسية، ويظهر كتاب مناهضون للقومية أو لا قوميون، مثل جيمس جويس أولاً ثم بيكيت فى أيرلندا اللذين - بقلبيهما بطريقة ما قطبية الحيز - زجا بالقوميين مرة أخرى فى التبعة السياسية، والتأخر الجمالى والاصطلاحية.

واعتباراً من النصف الثانى من القرن التاسع عشر، كان على كتاب الأحياء الأكثر ثراء - فى الواقع - الحصول على شكلين للاستقلال: استقلال سياسى؛ لإعطاء وجود لأمة سياسية والمشاركة بهذه الطريقة فى الاعتراف بها سياسياً على المستوى الدولى، واستقلال أدبى خالص، ولا سيما بفرض لغة قومية - شعبية . وبالمشاركة بأعمالهم، فى عملية إثراء الأدب، وفى البداية، بغية التحرر من السيطرة الأدبية التى تمارس على المستوى الدولى، يتعين على كتاب الأمم الشابة الارتكاز على قوة سياسية، وهى قوة الأمة، مما يؤدى بهم إلى اعتماد ممارستهم الأدبية - بطريقة جزئية - على رهانات سياسية قومية، ولذا فإن حصول هذه البلدان على استقلالها الأدبى يمر فى البداية بحصولها على استقلال سياسى، أى عن طريق ممارسات أدبية وثيقة الصلة بالمسألة القومية؛ ومن ثم لا نوعية، ولا يمكن الشروع فى الصراع من أجل الحصول على الاستقلال الأدبى الخالص إلا عند تراكم حد أدنى من الموارد ومن الاستقلال السياسى .

وفى الأحياء الأقدم، ولأسباب ترتبط بالأوضاع عامة تتوقف أحياناً عملية الاستقلال بعنف، مما يؤدي بالمفكرين إلى نفس خيارات مبدعى الأمم الآخذة فى الظهور ، فوصول ديكتاتور عسكري إلى السلطة كما شاهدنا، حتى فى أوروبا، فى إسبانيا والبرتغال، أو قيام نظم شيوعية فى أقطار أقل قدماً أدبياً، مثل أوروبا الوسطى أو الشرقية، يؤدي إلى نفس ظاهرة "التأميم" والتسييس المكثف (وبالتالى التهميش) على المستوى الأدبى ، وفى زمن الديكتاتوريتين الفرنكية والسلازارية، خضع الحيزان الأدبيان الإسبانى والبرتغالى اللذان ضمتهما المحافل السياسية، عن طريق الرقابة أو فرض مضامين وأشكال بعينها ، وعلى الفور تحول الكتاب إلى أنوات أو خضعوا للرقابة، وتم القضاء على كل مظاهر الاستقلال الجمالى (والسياسى)، كما علقت العملية التاريخية للفصل بين المحافل السياسية والقومية ، وفى مثل هذه الظروف، حكم على الأدب بالرجوع إلى الحدود الضيقة لتعريف سياسى - قومى خالص - بما فى ذلك بين معارضى النظام ، وفى هذا الوضع الذى تم فيه استبعاد أى وساطة وأى تبعية، وجد المبدعون أنفسهم أمام خيار مميز للعوامل الآخذة فى الظهور: إنتاج أدب سياسى يخدم المصالح القومية أو المنفى .

ويتعين فهم ما حدث فى فرنسا بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٤٤ من نفس هذا المنطق ؛ فبالفعل، خلال كل فترة الاحتلال الألمانى، فقد الحيز الأدبى الفرنسى بطريقة عنيفة كل استقلاله، وخضع فجأة للرقابة والقمع السياسى والعسكرى . وفى بضعة أشهر، تم إعادة تعريف مجمل الرهانات والمواقف، وكما هو الحال بالنسبة للأحياء الآخذة فى الظهور الأكثر عزاً، أصبح الاهتمام القومى - الذى تم تهميشه منذ وقت طويل لصالح رؤية مستقلة للممارسات الأدبية - مرة أخرى أولوية تتشكل من حولها مجمل المواقف الفكرية: فكما حدث داخل الآداب "الشابة"، يمر الصراع الرامى إلى استعادة الاستقلال الأدبى بداية بمرحلة صراع لتحقيق الاستقلال السياسى للأمة ، ومنذ ذلك الحين، نشهد انقلاباً ظاهرياً للأوضاع . وكما أوضحت جيزيل سابيرو^(٤١) (Gisele Sapiro) فمنذ ١٩٣٩ تحول الكتاب الفرنسيون الأكثر استقلالاً قبل الحرب، أى الأكثر تمسكاً بالشكلية، والأقل سياسية إلى الأكثر "قومية"، أى الذين ناضلوا إلى جانب المقاومة، والدفاع عن الأمة ضد المحتل الألمانى والنظام النازى ، وتخلى هؤلاء الكتاب مؤقتاً عن الشكلية المستقلة بغية الصراع السياسى لتحقيق الاستقلال للمجال الأدبى ، وعلى النقيض من ذلك وقف الكتاب شديداً "القومية" قبل الحرب، والأقل استقلالاً، بصورة إجمالية فى صف التعاون .

وبعيداً عن هذه المواقف السياسية غير العادية، يتعين عدم الخلط بين الأدباء "القوميين" المنبثقين من أمم أدبية "صغيرة" و"القوميين" (أو الوطنيين) المنبثقين من الأحياز الأدبية الأكثر ثراءً. وتعد التيارات الأكاديمية القوية الخالدة في الأحياز الأدبية الأكثر قدماً - في فرنسا وبريطانيا العظمى على سبيل المثال - الدليل على نسبية الاستقلال الشديدة حتى داخل هذه العوالم المشهورة باستقلالها وكذلك على استمرار تمتع القطب القومى بالقوة، فهم كتاب يجهلون حتى الآن وجود حاضري أدبي، مستبعدون هم منه، ويقومون أحياناً بشن الحرب عليه بصورة عنيفة، وينتجون بأنوات الماضي نصوصاً "قومية"، فيوجد حتى يومنا هذا بولية أكاديمية مازالت تدعو إلى حنين للممارسات الأدبية القديمة باسم مجد أدبي مفقود، وهم كتاب مركزيون وثابتون، يجهلون تجديدات الحاضر الأدبي وابتكاراته، وغالباً ما يكونون أعضاء في لجان حكم أدبية أو رؤساء لجمعيات كتاب (وطنية)، إنهم يصنعون ويسهمون في إنتاج - ولا سيما عن طريق الجوائز القومية مثل جائزة جونغور - المعايير الأكثر تقليدية والأكثر قدماً بالنسبة للمعايير الأخيرة للحدثة: ويقوم هؤلاء الكتاب بإقرار أعمال توافق فئاتهم الجمالية، وفي البلدان "القديمة"، يكون الفكر القومى أكاديمياً على المستوى الأسلوبى، وذلك لاقتصار معرفته على التقليد القومى.

ولا يوجد أى قاسم مشترك بين الامتثالية والمحافظة القومية الخاصة بالأكاديميين الفرنسيين أو الإنجليز أو الإسبان وبين صراع الكيبكيين والقطالونيين السياسى والأدبى لنيل استقلالهم القومى، ويظل كتاب هذه المجتمعات - أياً كانت المكانة التى يحتلونها فى حيزهم، بما فيهم المواطنون العالميون أو المناوئون - متعلقين - لدرجة ما - بضرورة الوفاء الوطنى، أو على الأقل، يستمرون فى تحديد موقفهم بالنسبة للمناقشات الداخلية، وبإخطارهم بأولوية المشاركة فى بناء الأمة الرمزية، يحتل الكتاب وعلماء النحو واللغويين والمفكرون الخط الأول فى المعركة لإعطاء "علة وجود"، كما يقول راموز، للأمة الناشئة.

وهكذا يأخذ الكتاب شكل المتحدث باسم الشعب (بمعناه الحقيقى)، فى هذه العوالم التى لا يتم فيها التمييز بين الأقطاب السياسية والأدبية، وأكد الكينى نجوجى واثيو نجو Ngugi Wa Thiongo منذ الستينيات: "أعتقد أنه قد حان الوقت، ليبدأ الكتاب

الأفارقة أيضاً في الحديث بلغة العمال والفلاحين^(٤٢) . وفي نيجيريا دافع شينوا أشيب Chinua Achebe من جانبه - وفقاً لتعبيره الخاص - عن "أدب سياسى" وضرورة التفرغ "لفن تطبيقي" لتجنب ما يطلق عليه مازق "الفن الخالص"^(٤٣) ، ويفسر بديهيها هذا الموقف الجمالى والسياسى (القومى) فى الوقت ذاته مفهومه، والذي أعاد تأكيده مراراً، الدور الذى يناط بالكاتب فى الأمم "الشابة" ، ومقالاته الشهيرتان المنشورتان فى منتصف الستينات : "الروائى بوصفه معلماً"^(٤٤) ، و"نور الكاتب فى أمة شابة"^(٤٥) - اللتان ناقشهما المفكرون الأفارقة باستفاضة - تعرضان بوضوح مفهومه عن الكاتب المعلم وصانع الأمة: "لا يمكن لكاتب أن يتوقع إعفاءه من مهمة إعادة تعليم الجمهور وتجديده ، ويتعين عليه بالفعل قيادة مسيرة شعبه ، لأنه بعد كل شيء [...] النقطة الحساسة لمجتمعه"^(٤٦) ، وباعتبار نفسه رائداً أدبياً، يجد الكاتب نفسه فى خدمة البناء القومى ، وهكذا أصبح شينوا أشيب راوى تاريخه القومى وحافضة شأنه فى ذلك شأن ستانديش أوجرادى Standish O'Grady وبوجلاس هايد، مؤرخى الأمة والأدب الأيرلنديين فى نهاية القرن التاسع عشر ، واستهدف من ثلاثيته الروائية المنشورة بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٦ إعادة رسم تاريخ نيجيريا منذ بدايات الاستعمار وحتى الاستقلال ، وروايته الأولى "الأشياء تقع بعيدة عن بعضها" (Things Fall Apart) (١٩٥٨)^(٤٧)، أحد الأعمال الأفريقية النادرة التى حققت أعلى مبيعات (بيع أكثر من ٢ مليون نسخة)، تتناول علاقات المبشرين الأوائل بسكان مدينة أيبو، وتوصل إلى تقديم وجهتى النظر المتناقضتين وتفسيرهما: ولاحتلاله موقعاً متوسطاً، أى موقع الوسيط، علل الواقع والحضارة الأفريقيين، مستخدماً اللغة الإنجليزية ، وهذه الرواية التى تتسم بالواقعية والتعليمية . والإقناع والقومية تصبو إلى هدفين: استعادة نيجيريا لتاريخها القومى، وتعليمه للشعب .

وفى ظل غياب الاستقلال، يختلط نور المؤرخ - الذى يعرف كتابة الحقيقة التاريخية ويسجلها ويشكل بروايته - أول تراث ثقافى قومى ودور الشاعر ، فالشكل الروائى هو أول دعامة للرواية التاريخية والملحمة القومية ، وقد أكد ذلك كافكا من قبل فيما يتعلق بتشكوسلوفاكيا الوليدة: تعد مهمة المؤرخ الوطنى - هى الأخرى - مهمة أساسية، فى تشكيل ملكية أدبية^(٤٨) .

جماليات قومية

قال جويس قديماً إن الكاتب الوطنى أو القومى يجد صعوبة فى الهروب من "حب الوهم"، وهى تسمية أخرى للواقعية، الذى يمنحه للشعب، وبالفعل، يتعين الحديث اليوم عن هيمنة حقيقية "لواقعية" بكل أشكالها ومظاهرها وتسمياتها: طبيعية، جديدة، رسمية، عمالية، اشتراكية... فى الأحياء الأدبية الأكثر عزاً، أى الأكثر تأسيساً. وظهر هذا الفرض التدريجى لجمالية أدبية شبه فريدة فى ملتقى ثورتين: إحداها أدبية والأخرى سياسية، ولذا بالرغم من بعض الاختلافات، نجد نفس الافتراض - "الواقعية" أو "الوهمية" - المشترك بين الأحياء الأدبية الآخذة فى التشكل والأحياء الخاضعة لرقابة سياسية: فالواقعية الجديدة - فى صورتها القومية أو الشعبية - تستبعد أى شكل للاستقلال الأدبى وتخضع الإنتاج الأدبى للنفعية السياسية، مما يشكل دليلاً إضافياً على التبعية الأساسية للواقعية الأدبية: ونجد هذا الدليل أيضاً فى كل الإنتاج الأدبى أو شبه الأدبى الخاضع للقوانين التجارية لسوق النشر (القومى وخاصة الدولى)، ويعد ذلك بطريقة ما انتصاراً لما أطلق عليه رولان بارت "الأثر الواقعى"، وميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre "أسطورة الواقع"^(٤٩)، وتعد "الطبيعية" التقنية الأدبية الوحيدة التى تعطى إحياء بالتطابق بين المكتوب والواقع، ويحدث الأثر الواقعى عقيدة تفسر، بصورة كبيرة، استخدامه السياسى بوصفه أداة سياسية أو أداة نقدية، وقد تم تصور "الطبيعة كآخر نقطة للمطابقة بين الحقيقة والخيال، فهى أقدر المذاهب على تحقيق المصالح والأهداف السياسية"، وجسدت "الرواية البروليتارية" التى دعى إليها السوفييت هذه العقيدة الأدبية والسياسية^(٥٠). ويعد الالتزام القومى الذى يربط بين الجمالية الواقعية الجديدة وبين استخدام لغة "قومية" أو "شعبية" أو "عمالية" أو "ريفية" تجسيدا لتبعية الكتاب الأدبية فى الأحياء الأدبية الواقعة تحت وصاية سياسية.

ووصف الكاتب الإسبانى خوان بينت بوضوح موقفاً مشابهاً فى إسبانيا الفرنكية، أدب خاضع تماماً للدكتاتورية ويمكن قياس تبعيته نفسها، سواء بين المفكرين الذين يشاركون فى النظام أو الذين يعارضونه، باحتكار الجمالية الواقعية الجديدة: "فى الأربعينات^(٥١) - باختصار - كان الأدب "يميناً"، أدب "طوباوى"، يؤيد النظام الفرنكى، كان نوعاً من الإجماع الذى لا تواجهه أية معارضة [...] ثم بدأت الواقعية الاجتماعية

اعتباراً من الخمسينيات، وكانت واقعية "يسارية" تمثل الرواية السوفيتية أو الوجودية الفرنسية ، وصنعوا - بطريقة ساذجة - أدب معارضة، لكن دون أى نقد مفتوح للنظام بسبب الرقابة - دون شك - وتناولوا موضوعات كانت تدخل آنذاك فى مجال المحرمات: "الأثرياء الجدد والصعوبات التى تواجه الطبقة العمالية"^(٥٢) .

وتحدث دانييلو كيش بنفس الطريقة عن مفترضات يوغوسلافية تثير الأدبية فى مجلة صادرة فى بلجراد فى السبعينيات : "لا توجد أية معضلات فى ضاحيتنا، فكل شىء واضح وضوح الشمس: فيكفى الجلوس إلى الطاولة ووصف رجل الشارع، هذا النموذج الشجاع، ووصفه عندما يفرط فى الشراب ويضرب زوجته ويتخذ موقفاً أحياناً مؤيداً للسلطة وأحياناً أخرى معارضاً لها، وكل شىء سيكون على ما يرام ، وهذا ما يطلق عليه أدب حى ملتزم، هذا الفن البدائى الواقعى الجديد الذى ينقل عادات وتقاليد القرية من أفراح وسهرات وجنازات وجرائم قتل وعمليات إجهاض، كل ذلك كما يقال باسم الالتزام، وباسم إرادة حضارية ونهضة أدبية جديدة"^(٥٣) .

وفى هذه العوالم الأدبية شديدة الارتباط بالمحافل وبالإشكاليات السياسية، تعد الشككية فى أغلب الأحيان ترفاً تنعم به الدول الواقعة فى المركز، التى تجاوزت مرحلة طرح مسألة القومية والالتزام ، ويقول دانييلو كيش: "لأن هذا المفهوم الذى تنادى نحن به أيضاً والذى يقول بأن الأدب سيصبح أو لن يصبح ملتزماً، يظهر إلى أى درجة تسربت السياسية عن طريق كل مسام جلد الإنسان، واجتاحت كل شىء وكأنها فيضان ، وإلى أى حد أصبح الإنسان أحادى الأبعاد وضعيف الفكر ، وإلى أى حد انسحب الشعر ليصبح ميزة يتمتع بها الأغنياء والمنحطون القدماء" - القادرون على هذه الرفاهية - فى الوقت الذى فيه نحن ..."^(٥٤) ، وبهذه الطريقة يصف ما يحدث فى يوغوسلافيا من فرض التقليد الأدبى والنظام السياسى والتاريخى والوزن السياسى للاتحاد السوفيتى لبدئية جمالية أدبية قومية ، ويرى أن الواقعية الاشتراكية تضاعف من سيطرة روسية على الصرب: "ففى يومنا هذا، تتلاقى أسطورتان: البنسلفانية (المحافظة) والأسطورة الثورية ، الكومنترن ودوستويفسكى"^(٥٥) ، وتتسم هذه التبعية الهيكلية التى تخضع الممارسات الأدبية لمحافل سياسية بتكرار وإنتاج نفس الفرضيات السردية التى يدعى إليها بوصفها قومية فقط^(٥٦) ، ويتعبير آخر، فإن هذه الواقعية التى يتم تطبيقها باسم الالتزام السياسى هى فى الواقع قومية أدبية يتم حجبها بوصفها واقعية قومية .

ففى كوريا - على سبيل المثال - حيث نجد كل الأدب قومياً^(٥٧) يتأكد جزء كبير من الشعر بوصفه "واقعياً". وهكذا، أصدر الشاعر سين كيونجnim Sin Kyongnim فى ذات الوقت دواوين شعر واقعى مثل فيها كل من يمكن الإشارة إليه بكلمة "شعب" أو "جماهير". ويقول باتيرك موريوس Patrick Maurus: "إنه واحد منهم، ويعتقد فى أن واجبه يتمثل فى سرد أغانيهم وقصصهم، أياً كان الألم الذى تعبر عنه"، ونشر كذلك دراسات ودواوين وأغانى شعبية جمعها فى مسجل حتى ينشرها ويستوحى منها فى كتابته^(٥٨).

ويصف كارلوس فونتس Carlos Fuentes الأدب المكسيكى فى الخمسينيات بعبارات شديدة الشبه، أو على الأقل وفقاً لمنظور دلالى متقارب مع الاشتراكية، والواقعية ومناهضة الشكلية، ويقول فى كتابه "جغرافية الرواية": كان على الرواية فى المكسيك تلبية ثلاثة متطلبات تبسيطية وهى ثلاثة تفرعات ثنائية تم اعتبارها كحاجز عقائدى يعوق إمكانية الرواية نفسها:

١- واقعية فى مواجهة التعصب، بل فى مواجهة موطن الخيال .

٢- قومية فى مواجهة المواطنة العالمية .

٣- التزام فى مواجهة الشكلية وفى مواجهة الفن للفن والأشكال الأخرى لانعدام المسئولية الأدبية^(٥٩)، وأدينت أول مجموعة قصص قصيرة كتبها فونتس بعنوان "الأيام المثلثة" بصورة منطقية بوصفها لا واقعية ومتغربة وغير مسئولة .

وهكذا يتسنى لنا فهم كيف يرتبط مضمون النصوص الأدبية بالمكان فى البنيان العالمى للحيز القومى الذى ينبثق منه، وتتميز التبعية السياسية للأحياء الأدبية الأخذة فى الظهور بلجوئها إلى جمالية نفعية وأشكال سردية أو روائية أو حتى شعرية أكثر تحفظاً بالنسبة لمعايير الحداثة الأدبية، وعلى النقيض من ذلك - وكما حاولت إظهار ذلك - تقاس درجة استقلال الأقطار الأكثر أدبية بصفة خاصة بنزع الطابع السياسى عن الرهانات الأدبية، بمعنى بعدها شبه العمومى عن الموضوعات الشعبية أو القومية ويظهر النصوص التى يطلق عليها "خالصة"، مجردة من أى "وظيفة" اجتماعية أو سياسية ومحررة من ضرورة المشاركة فى تشكيل هوية أو خاصية قومية، وبالتناظر، بتطور بحث شكلى وأشكال خالية من أى رهان لا نوعى، ومناقشات خالية من أى رؤية

غير أدبية للأدب ، ويتوصل دور الكاتب نفسه إلى الانتشار خارج مجال النبوة الملهمة ودور الرسول الجماعي والزعيم القومى التى تتاط به فى الأحيان قليلة الاستقلال.

ولا تظهر الاهتمامات الشكلية، أى ذات النوعية الأدبية والمستقلة، فى الآداب "الصغيرة" إلا فى مرحلة ثانية، بعد تكس الموارد الأدبية الأولى وظهور نوعية قومية، مما يمكن أول الفنانين النوليين من إدانة الفرضيات الجمالية المرتبطة بالواقعية والارتكاز على النماذج والثورات الجمالية المعترف بها فى خط جرينتش .

كافكا أو "الارتباط بالسياسة"

يعد كافكا - بلا شك - واحداً من أول من فهموا أن كل الآداب "الصغيرة" يمكن (ويتعين) التفكير فيها وفقاً لنفس التصورات ، وأن نفس النظرية عن موقفها وصعوباتها النوعية لا يمكنها إلقاء الضوء بفضل السمات المتكررة لإحدى هذه الآداب على ما لم نلاحظه فى أدب آخر فحسب بل تساعد الطول التى تم التوصل إليها فى أحدها فى إيجاد مخرج جمالى وقومى لآخر، وذلك بفضل التعقيد غير العادى للموقف اللغوى والقومى والثقافى والجمالى الذى كان يتعين عليه مواجهته ، وكذلك بفضل رقى الخلافات الفكرية والسياسية التى يثيرها هذا الموقف ، وبوصفه مفكراً يهودياً عاش فى براج فى نهاية القرن التاسع عشر ، وكان كافكا فى قلب التساؤلات الإمبراطورية النمساوية وصراعاتها ، ويعيداً عن كونه هذا الكاتب الواقع خارج الزمن والتاريخ - كما أراد البعض وصفه - فقد أصبح - بطريقة ما - منظراً تلقائياً لما أطلق عليه تحديداً الآداب "الصغيرة"^(٦٠) ، وذلك بوصفه ما كان يراه فى مجال الممارسة فى تشكوسلوفاكيا الوليدة داخل الحركات السياسية والأدبية اليديشية^(*)، أى الآليات المعقدة التى سمحت الآداب القومية الجديدة بظهورها ، ولم تكن المسألة القومية أكبر الاهتمامات السياسية فى كل الإمبراطورية النمساوية فى الفترة ما بين ١٨٥٠ و ١٩١٨، ولكنها طبعت كل الإشكاليات الفكرية والجمالية بطابع خاص - وهكذا، عندما شرع كافكا - فى الخامس والعشرين من ديسمبر سنة ١٩١١، عشية حرب تشكوسلوفاكيا واستقلالها- فى وصف الآداب "الصغيرة" فى يومياته بغية إيضاح الآليات العامة لظهور الآداب القومية

(*) لغة عبرية ألمانية ينطق بها يهود أوروبا الوسطى (المترجمة) .

الصغيرة، بدأ بالمقارنة الصريحة بين الأدبين اليديشي والتشيكي ، وكان قد اكتشف لتوه - بانبهار - المسرح اليديشي بفضل فرقة مسرحية جاءت من وارسو ويديرها إسحق لوى Isak Lowy ، وكتب يقول: "هذا هو ما تعلمته من لوى عن الأدب اليديشي الحالي في وارسو، وما توحى به بعض الشخصيات جزئياً عن الأدب التشيكي الحالي" (٦١) ، وقد سمحت له معرفته الوثيقة والحميمة لظهور الأدب القومي التشيكي في هذه السنوات بفهم السمات "القومية" للنصوص والمسرحيات اليديشية، ويشير ماكس برود Max Brod في هذا الصدد إلى أن كافكا كان يتابع "أدق تفاصيل الأدب التشيكي" (٦٢) .

وقد أدى به ذلك إلى وصف الموقف السياسى بالضرورة لكتاب الدول الناشئة وهذا ما أطلق عليه - فى جدول تحليلى يلخص مواقفه - "الاتصال بالسياسة" (٦٣) عدداً من الظواهر السياسية التى تلازم نشأة أدب قومي: "حركة العقول: تضامن [...] داخل الضمير القومي، الفخر والتأييد اللذان يقدمهما أدب لأمة فى مواجهة نفسها ومواجهة العالم المناهض الذى يحيط بها .." (٦٤) ، وأكد على الميلاد والتطور المتوازيين لصحافة قومية وتجارة مكنتات، وكذلك على التسييس والأهمية السياسية التى يتم إيلؤها للأدب، وهو يتحدث عن "تطور احترام الأشخاص الذين يزاولون نشاطاً أدبياً [...] وعن دخول الأحداث الأدبية داخل مجال الاهتمامات السياسية .." (٦٥) ، ويشرح كافكا أن هذه البلدان الصغيرة تكتب النصوص الأدبية نفسها، فى مقربة ضرورية من السياسة ويقول: "سرعان ما تتحول "المسألة الشخصية" إلى مسألة جماعية وتصل بالأحرى إلى الحد الذى يفصلها عن السياسة، وتبذل قصارى جهدها حتى ندرك هذا الحد قبل اقترابه وحتى نجد فى كل مكان هذا الحد وهو يتلاشى" ، وبعبارة أخرى تتسم كل النصوص بسمة سياسية (جماعية) بما أنها تسعى إلى تسييس (أى "تأميم") ، وخفض الحدود الفاصلة بين الموضوعات الذاتية - وهو مجال يختص به الأدب فى الأمم "الكبيرة" - والجماعية ، ويضيف كافكا: "ولكن علاقة الأدب بالسياسة ليست بالعلاقة الخطيرة [...] بسبب استقلال الأدب الداخلى [...] ، ويؤدى كل ذلك إلى انتشار الأدب فى البلد كلها، حيث ترتبط بالشعارات السياسية" (٦٦) ، وباختصار يرى كافكا - الذى تأمل هذه الظواهر فى براج، وروى له لوى تفصيلاً كل ما جرى فى وارسو فى مجال الأدب اليديشي والمعارك السياسية اليديشية - إنه لا يمكن لأدب مبتدئ التواجد إلا عن طريق مطالبة قومية ، وأولى سماته المميزة ونشاطاته هما نتاج هذا التشويش الدائم والمؤسس لنظامين يسهم فى إقامة بعضهما البعض ، "فالمعركة القومية التى تحدد كل أعمال" أدب وارسو اليديشي، كما فهمها من قبل، تعرف أيضاً كل العمليات الأدبية فى البلدان "الصغيرة".

وبالطبع، فهذه الآداب "الصغيرة" لا يطلق عليها هذا الاسم إلا اعتباراً من مقارنتها الضمنية بالآداب المركزي بامتياز في عالم كافكا، أي الآداب الألماني، ولا يتميز هذا الأدب "بثرائه في مجال المواهب الكبيرة" فحسب - وهي طريقة واضحة لتسمية التراث الأدبي الألماني - ولكن أيضاً بتناوله لموضوعات "ثييلة"، وهي طريقة للإشارة إلى الاستقلال الأدبي، ويلاحظ كافكا - بالفعل - ويؤكد - مما يدل على وضوح رؤية نادر - إن الآداب القومية الجديدة هي أيضاً آداب شعبية، ويفسر بالفعل غياب "الوسط" الأدبي والتقاليد النوعية واستقلال الرهانات الخاصة بالآداب، كما يقول كافكا: "إن الأدب هو بدرجة أقل أحد شئون التاريخ الأدبي من كونه أحد شئون الشعب" (٦٧)، ويأعلانه صراحة الفارق الأساسي بين الآداب "الكبيرة" التي تنقسم بتراثها، أي بتاريخها المتراكم، وبين الآداب "الصغيرة" التي تعرف بثقافتها الشعبية، يؤكد كافكا الصراع الذي يقوم بين نمطى الشرعية التي تم وصفهما من قبل، ولذا "فإن ما يجري في الآداب الكبيرة في القاع ويشكل كهفاً غير ضروري للبنيان، يحدث هنا على السطح في النور" (٦٨)، ويرى أن انقلاب "القمة" و"القاعدة" في التدرج الهرمي للأنواع ومستويات اللغة والأعمال يعد علامة أساسية للآداب "الصغيرة": "قدائماً ما يجد الكتاب سعادة عند معالجة الموضوعات الصغيرة أدبياً..." (٦٩).

ويتحدث كافكا أخيراً عن العلاقة المعقدة واللازمة التي تربط كل كتاب البلدان الصغيرة بأدبهم القومية: "تؤدي المتطلبات التي يفرضها الوعي القومي على الفرد في بلد صغير إلى هذه النتيجة: وهي أنه يتعين على كل فرد الاستعداد لمعرفة نصيب الأدب الذي يمتلكه، ودعمه والصراع من أجله، والصراع في كل الأحوال، حتى لو لم يعرف هذا النصيب ولم يؤيده" (٧٠)، وهكذا، لا يستطيع الكتاب الإعلان عن استقلال لا يملكونه: فهم مطالبون "بالصراع" للدفاع عن "نصيب الأدب الذي يملكونه".

ولا يعد هذا النص الغامض والصعب نظرية حقيقية "مترابطة"، ولكنه بالأحرى سلسلة من الملاحظات المدونة على أوراق، مشكلة أولى تأملات كافكا حول هذا الموضوع الذي سيصبح - كما سنوضح فيما بعد - محورياً في تكوين كل أعماله، ولكن ترجع الأهمية الحقيقية لهذا النص إلى الموقع الذي يحتله كافكا: فهو - في هذا الصدد - شاهد وفاعل في نفس الوقت، وبعبارة أخرى، يحتل كافكا - بفضل اهتمامه الشغوف بحركة القومية الثقافية اليديشية التي اكتشفها بمساعدة اسحق لوى - موقعاً نادراً وثميناً: فهو يعطى - في الوقت ذاته - وجهة النظر النظرية والعملية، وموقعه كمراقب

متحمس يشرح من الداخل - إذن بطريقة حساسة - الكلمات التي تستشعر بها تجربة السيطرة الأدبية، مع تقديم محاولة للشرح والتعميم ، ولذا يمكن اعتبار أشكال حدسه كنماذج مثالية "تثبت" بطريقة ما - عملياً - التحليل النظري ، وهذا يعنى عدم استطاعتنا تحليل هذا النص الشهير فى يومياته المكتوب فى ٢٥ ديسمبر ١٩١١- والذي عقب عليه كما نعلم بإسهاب ديلوز وجاتارى - إلا ونحن مزبون بالنموذج العام للهيكل التدرجى الهرمى للعالم الأدبى ، ويؤكد كافكا على ضرورة الحديث عن "الأدب الصغيرة"، أى عن عوالم أدبية غير موجودة إلا فى علاقتها الهيكلية وغير المتساوية مع الأدب "الكبيرة"، ويصفها فى شكل عوالم مسيسة فى الحال، كما يؤكد على السمة السياسية والقومية التى لا يمكن تجنبها للنصوص الأدبية التى تكتب فيها وذلك، لا للتنديد بالإنتاج الأدبى المنبثق عن هذه العوالم أو التقليل من قيمته، ولكن على العكس لمحاولة فهم طبيعة هذا الإنتاج والمصلحة والآليات التى تولده وتجعله ضرورياً .

وعند إعادة قراءة هذا النص، أجرى ديلوز وجاتارى تخفيضاً للنوعية الأدبية بتطبيق تصورات سياسية فظة ومنطوية على مغالطة تاريخية على الأدب - ولاسيما اعتباراً من المفهوم شديد الفموض "للأدب القاصر" - مما أدى إلى تشويه معناه ، وأكدوا فى كتاب "كافكا .. من أجل أدب قاصر" إن كافكا "كاتب سياسى" (فكل ما كتبه سياسى، بدءاً "برسائل إلى فليس" ^(٧١) (Lettres à Félice)، مكتفين بتكرار ملاحظات كافكا فى هذا النص المكتوب فى ٢٥ ديسمبر ١٩١١ ، والحق أن كافكا كان له اهتمامات سياسية - وهذا ما أثبتته كاتب سيرته كلاوس فاجنباخ ^(٧٢) Klaus Wagenbach - ولكنها ليست تلك الاهتمامات التى نسبها له ديلوز وجاتارى؛ فقد أدى بهما مفهومها المنطوى على مغالطة تاريخية إلى أخطاء تاريخية ، وعكسا على كافكا رؤيتهما عن السياسة بوصفها تدمير أو "صراع مدمر"، بينما كانت تأخذ بالنسبة له شكل المسألة القومية فى براج فى بداية القرن العشرين ، وكتبوا يقولان: "تتمثل عظمة هذا الأدب فى كونه "قاصراً"، أى إنه ثورى بالنسبة لكل الأدب" ^(٧٣) ، "فكلمة "قاصر" لا تصف بعض الأدب، ولكن تصف الظروف الثورية لكل أدب داخل ما نطلق عليه أدباً كبيراً (أو رائجاً)" ^(٧٤)، وبعبارة أخرى، فقد يكون كافكا كاتباً سياسياً ليس لديه أية اهتمامات سياسية، غير مكترث بالمسائل السياسية الساخنة فى زمنه .

وبسبب عدم الدقة فى تعريف المحتوى الذى يعطيه كافكا لمفهوم "السياسة"، اضطر ديلوز وجاتارى إلى الرجوع إلى مفهوم جد قديم عن الكاتب لتحليل موقفهما: فقد أكد أن كافكا كاتب سياسى ولكن بأسلوب تنبؤى؛ فقد تحدث عن السياسة ولكن بالنسبة للمستقبل، كما لو كان يتنبأ ويصف أحداثاً مستقبلية: "من وقت لآخر نجده كاتباً سياسياً، عرافاً لعالم المستقبل" ^(٧٥)، فنجد "خط الهروب الخلاق عنده يجلب معه كل السياسة وكل الاقتصاد وكل البيروقراطية وكل القضاء: فيمتصها هذا الخط جميعها، كحبة، لتؤدى أصواتاً، مجهولة حتى ذلك الحين، قريبة من المستقبل - فاشية وستالينية وأمركة: تلك القوى الشيطانية التى تطرق الباب ، وذلك لأن التعبير يسبق المحتوى ويأتى به ..."^(٧٦)، "وتشكل آلة الأدب مسيرة آلة الثورة القادمة"^(٧٧) ، وهكذا عندما تحدثنا عن نموذج الشاعر فاتس Vates، الذى يعد نبياً وعرافاً، والقادر على التنبؤ بأحداث مستقبلية والإعلان عنها، فقد رجعا ببساطة إلى أقدم الأساطير الشعرية ، وتعد المغالطة التاريخية أحد أشكال عرقية المراكز الأدبية التى تطبق فئاتها الجمالية والسياسية الخاصة على النصوص ، وبسبب عدم قدرتهما على تصور أن القومية هى إحدى عقائد كافكا السياسية الكبرى، فقد ابتدع ديلوز وجاتارى شعاراً سياسياً ونقدياً مصطنعاً ونسبوه إليه ألا وهو: "الأداب القصر".

الهوامش

(1) André de Ridder, *La Littérature flamande contemporaine*, Anvers, L. Opdebeek-Paris, Champion, 1923.p. 15.

(2) E. Glissant, *op. cit.*, p. 117.

(3) O. Paz, *La Quête du présent*, *op. cit.*, p. 12.

(4) É. Glissant, *op. cit.*, p. 122 .Je souligne.

(5) C. F. Ramuz, *Questions*, 1935 : *repris in La Pensée remonte les fleuves*, Plon, coll. 'Terre humaine 'Paris, 1979 .p. 292 .

(6) István Bibó, *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, Paris, Albin Michel, 1993 .p. 176 (trad. Par G. Kassai).

(7) Saulius Kondrotas, *Le Monde-Carrefour des littératures européennes*, novembre 1992 .entretien avec N. Zand.

(8) Miroslav Krleža, 'Choix de textes 'Le Messenger européen, n°8 .Paris, Gallimard, p. 357 - 358 (trad. par J. Matillon).

(9) Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, 'Le mal-aimé de la famille 'Paris, Gallimard, 1993 .p. 225 .

(10) Janine Matillon, 'Hommes dans de sombres temps :Miroslav Krleža, Le Messenger européen, loc. cit., p. 349 .

(11) C. F. Ramuz, 'Besoin de grandeur 'La pensée remonte les fleuves, *op. cit.*, p. 97.

(12) C. F. Ramuz, 'Questions 'Ibid., p. 320 .

(13) S. Beckett, 'Home Olga 'cité in L. Harvey, *Samuel Becket Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970 .p. 296 - 298 .Voir aussi P. Casanova, *Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1997. p. 33 -85.

(14) S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, in L. Harvey, *op. cit.*, p. 338 .

(15) E. M. Cioran, 'entretien avec Fritz J. Raddatz 'Die Zeit, 4 avril 1986 .cité par Gabriel Liiceanu, *Itinéraires d'une vie* :E. M. Cioran, suivi de 'Les continents de l'insomnie 'Entretien avec E. M. Cioran, Paris, Michalon, 1995 .p. 63.

(16) E. M. Cioran, *La Transfiguration de la Roumanie*, Bucarest, 1936 .cité par G. Liiceanu, op. cit., p. 50 .

(17) "Sur notre peuple, plus que jamais je pense qu'aucune illusion n'est permise. J'éprouve à son égard une sorte de mépris désespéré..." *Lettre à Aurel Cioran*, 30 août 1979 .cité par G. Liiceanu, Ibid., p. 101.

(18) E. M. Cioran, *Mon pays* .Le Messenger européen, n°9 .p. 67.

(19) E. M. Cioran, *La Transfiguration de la Roumanie*, p. 96 .ibid., p. 36 .

(20) M. Daireaux, *Littérature hispano-américaine*, op. cit., p. 32 .

(21) Nuruddin Farah, *L'Enfance de ma schizophrénie*, *Le Serpent à Plumes*, n°21, automne 1993 .p. 6 (trad. par J. Bardolph).

(22) W. Gombrowicz, *Journal*, t. 1 .1953-1956 .op. cit., p. 11 - 15.

(23) M. Krle'za, loc. cit., p. 355 .

(24) S. Beckett, *'Recent Irish Poetry'*. Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment (édité et préfacé par Ruby Cohn), Londres, John Calder, 1983 .p. 70 - 76.

(25) Ibid, p. 70 .Je traduis.

(26) H. Michaux, *'Lettre de Belgique'* .The Transatlantic Review, vol. II, n°6, décembre 1924 .p. 678-681 .Repris in H. Michaux, *œuvres complètes*, t. 1 .Paris, Gallimard, *'Bibl. de la Pléiade'* .1998 .p. 51 - 55 (éd. Etablie par R. Bellour, avec Ysé Tran).

(27) P. Bourdieu, *'Existe-t-il une littérature belge I Limites d'un champ et frontières politiques'* .Etudes de lettres, oct.-déc. 1985 .p. 3 - 6 .

(28) H. Michaux, *'Lettre de Belgique'* .loc. cit., p. 51.

(29) Ibid.

(30) H. Michaux, *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, ibid., p. cxxxi. Cf. infra, p. 294.

(31) H. Michaux, *'Lettre de Belgique'* .loc. cit., p. 52 .

(32) *European Caravan*, constitué et édité par Samuel Putnam, Madia Castel-hun Darnton, George Reavey et Jacob Bronowski. Première partie (France, Espagne, Angleterre et Irlande), New York, Brewer, Carren et Putman, 1931.

(33) S. Beckett, cité par Deidre Bair, Samuel Beckett, Paris, Fayard, 1979 .p. 123-124

(34) H. Michaux, *'Lettre de Belgique'* .loc. cit., p. 52 .

(35) H. Michaux, loc. cit., p. 54 .

(36) Héros mythique irlandais dans le *cycle de l'Ulster* (IXe-XIIIe siècles), il fut remis à l'honneur par W. B. Yeats. Fils du Dieu Lug, doté de sept doigts à chaque main et à chaque pied, ainsi que de sept pupilles à chaque œil, il est l'incarnation de la colère et de l'indépendance nationales irlandaises. Cf. *infra*, *Le paradigme irlandais* p. 413-437.

(37) Declan Kiberd, *Inventing Ireland, The Literature of the Modern Nation*, Londres, Jonathan Cape, 1995 .p.197. Je traduis.

(38) Kim Yun-Sik, *Histoire de la littérature coréenne moderne* : Culture coréenne, n° 40 .septembre 1995 .p. 4 (trad. par A. Fabre).

(39) M. Kundera, op. cit., p. 226 - 227.

(40) Cité par D. Kiberd, op. cit., p. 218 .Je traduis.

(41) J. Joyce, *Le jour de la populace* : Essais critiques, Paris, Gallimard, 1966 .p. 82 - 83 (trad. par E. Janvier). Je souligne.

(42) Gisèle Sapiro, *La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'occupation (1940 - 1944)* et *Salut littéraire et littérature du salut. Deux trajectoires de romanciers catholiques : François Mauriac et Henry Bordeaux* : Actes de la recherche en sciences sociales, Littérature et politique, mars 1996 .n° 111 - 112 .p. 3 - 58 . Voir aussi G. Sapiro, *Complicités et Anathèmes en temps de crise : mode de survie du champ littéraire et de ses institutions. 1940 - 1953* (Académie française, Académie Goncourt, Comité national des écrivains) .thèse de doctorat de sociologie, Paris, 1994 . Voir aussi Anne Simonin, Les Éditions de Minuit. 1942 - 1955 .Le devoir d'insoumission, IMEC Éditions, 1994 .notamment chapitre II : *Littérature oblige* .p. 55 - 99.

(43) James Ngugi, *Response to Wole Soyinka's "The Writer in a Modern African State"* : *The Writer in Modern Africa*, Per Wästberg (ed.), New York, Africa Publishing Corporation, 1969 .p. 56 .cité par Neil Lazarus, *Resistance in Postcolonial African Fiction*, New Haven-Londres, Yale University Press, p. 207 .Je traduis.

(44) Cité par Denise Coussy, *Le Roman nigérien*, Paris, Éditions Silex, 1988 .p. 491.

(45) *Morning yet on Creation day*, Londres, Heinemann, 1975.

(46) *Africa Report*, mars 1970 .vol. 15 .n°5.

(47) C. Achebe, *The novelist as a teacher* .loc. cit., p. 45 .cité par D. Coussy, op. cit., p. 489 - 490 .Je traduis.

(48) C. Achebe, *Things Fall Apart*, Londres, Heinemann, 1958 : *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1973 .

(49) André Burguière et Jacques Revel ont aussi souligné le rôle du récit historique dans la construction de la France comme entité. A. Burguière, J. Revel, *Histoire de la France*, op. cit., p. 10 - 13 .

(50) Cf. R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riff : *terre, Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 .

(51) Cf. *Jean-Pierre Morel, Le Roman insupportable. L'internationale littérature et la France. 1920 - 1932 .Paris, Gallimard, 1985.*

(52) *J. Benet, Entretien B.*

(53) *Ibid.*

(54) *D. Ki's, Homo poeticus, op. cit., p. 19 .*

(55) *Ibid., p. 27.*

(56) *Cette soumission déclarée des Serbes à l'égard de la Russie permettra aux Croates de se distinguer et de choisir Paris comme pôle intellectuel. Ibid., p. 20.*

(57) *En Corée [...] ce nationalisme est un terme générique, globalisant, premier. Tout discours est nationaliste. On est nationaliste –ou plus exactement nationaliste-messianiste –avant d'être "de gauche" ou de se référer aux "masses", ou de s'affirmer libéral ou bouddhiste .Sin Kyongnim, Le Rêve d'un homme abattu. Choix de poèmes, Introduction .Paris, Gallimard, 1995 .p. 10 (traduit, présenté et annoté par Patrick Maurus, relu par Ch'oe Yun).*

(58) *Ibid., p. 10 - 11 .*

(59) *C. Fuentes, Géographie du roman, Paris, Gallimard, 1997 .p. 14 (trad. par C. Zins).*

(60) *Et non pas les littératures "mineures" : le mot vient d'une traduction de Marthe Robert qu'un autre traducteur de Kafka, Bernard Lortholary, juge "inexacte et tendancieuse" (B. Lortholary, "Le testament de l'écrivain .Un jeûneur et autres nouvelles, Paris, Flammarion, 1993 .p. 35) .Kafka emploie, plus simplement le mot Klein (petit).*

(61) *Franz Kafka, Journal, 24 décembre 1911. œuvres complètes, t. III, Paris, Gallimard, "Bibl. de la pléiade" .1976 .p. 194 (éd. établie par C. David).*

(62) *Max Brod, Franz Kafka. Souvenirs et documents, Paris, Gallimard, 1945 .p. 175 (trad. par H. Zylberberg).*

(63) *F. Kafka, op. cit., p. 198 .*

(64) *Ibid, p. 194 .*

(65) *Ibid, p. 195 .*

(66) *Ibid, p. 197 .*

(67) *Ibid, p. 196 .*

(68) *Ibid.*

(69) *Ibid.*

(70) Ibid., p. 206 .

(71) Paris, Éditions de Minuit, 1975 .p. 75 - 77.

(72) Klaus Wagenbach, Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912) .Paris, Mercure de France, 1967 (trad. par E. Gaspar).

(73) G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., p. 35 .

(74) Ibid., p. 33.

(75) Ibid., p. 75.

(76) Ibid., p. 74.

(77) Ibid., p. 32 .

الفصل الثانى

المنخرطون

فى سن صغيرة جداً - داخل كل بؤس ولقر "تريتتى"، بعيداً عن كل شيء، وسط شعب يبلغ تعدادُه نصف مليون نسمة - كنت أطمح إلى تأليف الكتب [...] ولكن الكتب لا تبسّطدع فى العقل فحسب، فالكتب أشياء مادية، ولكتابة اسمك على شيء مادي، فإنك تحتاج إلى نور نشر وناشرين ورسامين وعمال مطابع وتغليف وأصحاب مكاتب ونقاد ومصحف ومجلات [...]، وهذا الطراز من المجتمع لم يكن متوفراً فى "تريتتى"، فإذا كنت أصبو لأن أكون كاتباً، كان يتعين على الرحيل [...]، وهذا كان يعنى بالنسبة لى فى هذه الفترة السفر إلى إنجلترا، وسافرت من المحيط الخارجى ومن الهامش نحو ما كان يمثل بالنسبة لى المركز؟ وكان أملى أن يكون لى مكان فى المركز.

ف. س. نايبول

حضارتنا العالمية

إذا ما حاولنا وصف سلسلة معضلات الكتاب الواقعين خارج المركز وخياراتهم وابتكاراتهم كمجموعة من المواقف التى يتم تعريفها فى علاقة بعضها ببعض - أى دون فصل بعضها عن بعض - فإننا نرود أنفسنا بوسائل أخرى لطرح السؤال عن تعريف الآداب القومية الخاضعة للسيطرة وحدودها، وإحدى النتائج العملية الفورية تتمثل فى إعادة دمج المؤلفين المنفيين أو المنخرطين، أى "المختصين" بوصفهم قوميين، وتشير روايات الأدب البلجيكي (باللغة الفرنسية) بداية إلى مبدعين قوميين، كذلك إلى الذين طالبوا بهوية قومية، وتستبعد بصفة عامة - أو تقاوم تضمين - مارجريت يورسنار أو

هنرى ميشو- بنفس الطريقة التى تتردد بها روايات الآداب الأيرلندية فى تضمين جورج برنارد شو أو بيكيت فى البانوراما القومية الخاصة بها، كما لو كان الانتماء الأصلي إلى حيز أدبى يجب أن يتم بالضرورة بإسلوب التأكيد الإيجابى ، وفى الواقع يتعين فهم تكوين أى حيز أدبى عبر العلاقة بين الخيارين - رغم اتسامها بالصراع - وعبر رفض بعضهما البعض وعبر الكراهية التى يثيرها البلد الأصلي أو الارتباط الذى يولده .

ومن نفس هذا المنطق، لا ينبغى الخلط بين الحيز الأدبى القومى وأرض الوطن ، واعتبار كل من المواقف التى تميز حيزاً أدبياً عنصراً من عناصر كل متماسك - بما فى ذلك الكتاب المنفيون - يسهم جزئياً فى حل الأسئلة الخاطئة التى تطرح عادة حول الآداب "الصغيرة" ويرسم كل التعقيد الخاص بحيز أدبى قومى فى المجال الذى يقع بين المواقف الأكثر قومية، المرتبطة بالمحافل السياسية والمواقع المستقلة الدولية التى تظهر بالضرورة، ويحتلها كتاب يعانون عادة من نوع من المنفى الداخلى مثل خوان بينيت أو أرنو شמידت أو من المنفى الحقيقى مثل جويس فى تريستا ، وباريس ، ودانيلو كيش فى باريس ، وسلمان رشدى فى لندن ،

ويدور الحديث فى يومنا هذا - على سبيل المثال - عن الأدب الكولومبى والأدباء الكولومبيين كما لو كانت هذه الوحدة السياسية الأدبية فى حد ذاتها واقعاً ظاهراً وبديهية ملموسة تسمح بعمل وصفى ، وبالفعل أصبح الحيز الأدبى الكولومبى نوعاً من المحافل البيانية، الذى يعلو فوق الحدود ومعملاً خفياً لأدب قومى لا يقف عند حدود الأمة التى يسهم فى تشكيلها الكتاب المحتفى بهم دولياً مثل جابريل جارسيا ماركيز (الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٢) وألفارو موتيس Alvaro Mutis، والكتاب القوميين الذين تأثروا هم أنفسهم بشدة بالنماذج المنبثقة عن الاعتراف الدولى، مثل جرمان اسبينوزا German Espinoza، وبالمنفى المتكرر فى أوروبا وأمريكا اللاتينية والانتماء - المطالب به - إلى الوحدة الثقافية واللغوية لأمريكا اللاتينية وأهمية باريس ووساطتها المعترف بها، وتحول القطب السياسى الكوبى - الجاذب لجارسيا ماركيز والطارد لآلفارو موتيس - وجاذبية نيويورك ووزن الناشرين وعملاء برشلونة الأدبيين والإقامة فى إسبانيا والمنافسات (الأدبية والسياسية) ، والمناقشات السياسية الهامة بين المؤلفين الذين يتمتعون بأكبر اعتراف فى كل أمريكا اللاتينية الأكثر تباعداً عن المراكز وأسلوب تبعياتها المتعددة إحدى العلامات الكبرى لعدم تطابق الحيز الأدبى والأمة السياسية : أى للاستقلال النسبى للحيز الأدبى العالمى .

وكل هذه المواقف التى يعدها الكتاب ويطبقونها تدريجياً "تصنع" تاريخ كل أدب أخذ فى الظهور ، وبهذا المعنى تبنى هذه المواقف ثم توحد تدريجياً الأحياء التى تظهر فيها: وكل إمكانية من بين تلك الإمكانيات تعد إحدى مراحل نشأة هذه الأحياء ، ولكن لا يسقط أى موقف جديد يتخذ ولا يخفى سابقه ؛ فكل موقف يعقد قانون اللعبة ويطوره، فهو ينافس ويصارع من أجل الموارد الأدبية مما يسهم فى إثراء الحيز ، وتكمن صعوبة وصف شكل هذه التمردات والصراعات الأدبية فى إمكانية وصف كل خيار فى نفس الوقت على أنه مرحلة من مراحل النشأة أو أحد عناصر الهيكل أو حركة تقدمية يتم عن طريقها كتابة التاريخ أو أحد المواقف المعاصرة التى تتعايش داخل حيز أدبي بعينه وتتنافس فيه .

ويعد الانخراط "نقطة الصفر" لتمرّد أدبي، بمعنى أنه خط السير الضرورى لكل كاتب مغمور قادم من منطقة فقيرة سياسياً و أو أدبياً عندما يكون محروماً من أى مورد أدبي وقومى ، مثل المناطق المستعمرة - على سبيل المثال - قبل ظهور أى مطالبة بالاستقلال "وباختلاف" قومى ، بيد أنه يعد أيضاً إمكانية للكتاب الواقعين تحت سيطرة ولكن مزودين نسبياً بموارد نوعية ، مثل البلجيكي هنرى ميشو أو الأيرلندى جورج برنارد شو - الذين يمكنهم رفض قدر الكاتب القومى، وهو ما يطلق عليه البولندى كازيميرز برانديز Kasimierz Brandys "واجب الكاتب الوطنى"، والاستيلاء بطريقة "خفية" تقريباً على التراث الأدبى المركزى ، وطالب شو وميشو بحق الحصول مباشرة على حرية فى الشكل والمضمون لا يسمح بها سوى الانتماء إلى حيز أدبي مركزى ، ولذا يعد المنفى الذى يسمح بانخراط الكاتب أحد المواقف المشكلة للأحياء الأدبية التى تعاني من السيطرة وكذلك إحدى المراحل (نقطة الصفر) فى تشكيل هذه الأحياء المعدمة .

وتم وصف الانخراط السياسى منذ زمن طويل على أنه عملية انصهار أو اندماج، أى محو تدريجى للفروق أو للخاصيات الدينية والثقافية واللغوية إلخ ، لشعب مهاجر أو منفى أو واقع تحت سيطرة لصالح الممارسات السائدة ، وهكذا أعطى الكاتب اليهودى الإنجليزى الذى يكتب باللغة اليديشية، إسرائيل زانجويل Israel Zangwill (١٨٦٤ - ١٩٢٦)، فى إحدى قصصه القصيرة - كوميديات الجيتو - والتى تحمل عنوان "الصبيغ بالصبيغة الإنجليزية" صورة رائعة تجمع بطريقة ما كل ازدواجية وصعوبة هذه الإرادة فى

الانخراط التي يبحث عن طريقها المسيطر عليه إلى نسيان أصله ، ويؤكد الكاتب: "هناك وسائل عدة يمكن عن طريقها أن تخفى على الإنجليز الخجل الذي تسببه القرابة التي تربطك بأصل يرجع إلى ثلاثة آلاف سنة بهارون، كبير كهنة إسرائيل، ويكتب رانجويل: "وقد تميز سولومون كوهين Solomon Cohen بطريقته غير السليمة في نطق العبرية بلكنة إنجليزية وإصراره على عدم قبول في الجالية سوى حاخام يتحدث الإنجليزية وله مظهر رجل كنيسة إنجليزي"^(١).

وهذا الحاخام نو مظهر رجل الكنيسة الإنجليزي يمكن أن يكون نموذجاً للانخراط الأدبي الذي - كما فهم راموز - يعتمد أيضاً - في أغلب الأحيان - على لكنة مصححة أو غير مصححة ، بينما يمثل بالنسبة لعدد كبير من الكتاب المحرومين تماماً من الموارد الأدبية المعترف بها، باب الدخول الوحيد إلى الأدب وإلى الوجود الأدبي ، وهذه هي الطريقة التي يتعين بها فهم خط سير المسرحيين الأيرلنديين الذين جاؤا إلى لندن لصنع مستقبل وظيفي قبل ظهور حركة قومية ثقافية ، وكلنا يعلم أن أوسكار وايلد وبرانارد شو هما ورثة خط طويل من الكتاب المسرحيين نذكر منهم في القرن الثامن عشر : كونجريف Congreve ، وسلفه فاركهاور Farquhar ، وجولد سميث Goldsmith ، وشريدن Sheridan وهم من أصل أيرلندي وبرزوا في مجال الكوميديا ، وبالنسبة لجويس كان الأمر يتعلق بشكل من أشكال التبعية التاريخية التي عمل بغية التخلص منها ، وهكذا كتب في إحدى الدراسات النقدية عن وايلد Wilde: لقد تسببت مسرحية وايلد "مروحة الليدي ويندمير" في جرى كل سكان لندن ، ففي نفس التقليد الحسن للكتاب الكوميديين الأيرلنديين مثل شريدن وجولد سميث وبرانارد شو، أصبح وايلد مثلهم، مهرج الإنجليز المعتمد"^(٢).

ويتعين فهم تعبير جويس الشهير والعبقري في بداية "عوليس" كنوع من الرفض العنيف لأي شكل من أشكال الانخراط: عندما اقترح "كرمز للفن الأيرلندي"، "مرأة مشروخة تصلح لجميع الأغراض"^(٣) ، وتعد هذه الصورة نوعاً من التعريف المستقر للإنتاج الفني والثقافي لكل المناطق المستعمرة أو الخاضعة للسيطرة ، وكان الأدب الأيرلندي، قبل نشأة حركة النهضة الأدبية مجرد مرآة ، وتقابل مرة أخرى إدانة المحاكاة، وتذكر عند دى بيليه هؤلاء "الذين يطلون الحوائط ولا ينتجون شيئاً سوى أشكال من المحاكاة الباهتة للفن السائد ، ولكن جويس - الثائر والواقعي - تمادى في رفض الممارسات التخيلية التي تزيد من خدوش المرأة ، ويرى جويس أن الفنانين

الأيرلنديين يعجزون عن اقتراح أى شىء سوى نسخ مشوهة من الأصول ؛ وذلك بسبب تبعيتهم، والأكثر من ذلك، أنهم أكثر من مجرد محاكين ، إنهم خدم تحت تصرف الإنجليز، "صالحون لكل الأغراض - كان هذا التعبير عنيماً بدرجة لا يمكن تصورهما فى أيرلندا الاشتراكية فى العشرينيات - عاجزون عن إخراج أنفسهم - حتى فى المجال الجمالى - عن الوضع الدونى الذى وضعهم المستعمر فيه، فهم يقبلون - بتعبير آخر - كهوية وحيدة، التعريف الدونى لأنفسهم الذى فرضه عليهم من استعبادهم ، وبهذه الطريقة يتسنى لنا فهم السبب فى اعتبار الانخراط رهاناً أساسياً للأحياء الناشئة: فهو فى الوقت نفسه سبيل النفاذ إلى الأدب لكل مفتقر إلى الموارد القومية، والشكل النوعى "للخيانة" فى العوالم الأدبية الآخذة فى الظهور ، ويختفى الفنانون الذين يندمجون فى المركز بوصفهم "قوميين" ويخونون قضية الأدب القومية .

نايپول، التماثل المحافظ

قصة ف . س . نايپول، الذى أتى من على حدود الإمبراطورية البريطانية، هى قصة كاتب يطابق القيم الأدبية الإنجليزية، ولم يكن أمامه أى خيار - بسبب عدم وجود أى تقليد أدبى فى بلاده - سوى أن "يصبح" إنجليزياً ، وبرغم كل المعاناة والتناقضات والإحراجات التى تعرض لها من جراء مسيرته وثقافته وحتى لون بشرته - الذى يعد دليلاً لا يمكن تناسيه عن بعده - فلم يكن أمامه سوى البقاء فى هذا الموقف الوسطى: فهو ليس إنجليزياً تماماً (بالرغم من تنبيل الملكة له)، ولا هندياً تماماً .

ولد ف . س . نايپول فى ترينيداد فى جزر أمريكا الوسطى الإنجليزية، وهو سليل مهاجرين هنود، فلاحين بعقود تم تعيينهم فى حوالى ١٨٨٠ لسكنى الأراضى الزراعية فى مختلف أنحاء الإمبراطورية البريطانية ^(٤) وأرسلوا إلى جزر فيدجى وموريشيوس وجنوب أفريقيا وجويانا وترينيداد ، ووصل إلى إنجلترا بفضل منحة دراسية لاستكمال دراسته، ولديه مشروع ليصبح كاتباً ^(٥)، ولم يكف عن التماثل والاندماج وتجسيد الطابع الإنجليزى فى أكمل صوره .

ويعد "لغز الوصول" ^(٦)، وهو كتاب نشر فى إنجلترا فى ١٩٨٧، أى بعد حوالى أربعين عاماً من وصول نايپول إلى عاصمة الإمبراطورية، نوعاً من الرجوع إلى الذات، وكشف الحساب الواقعى عن حياة مضت فى البحث المثير للعواطف عن وضع محدد

ونهاى ، وكتب سلمان رشدى عن هذا الكتاب عند صدوره فى لندن^(٧): "إنه أحد أكثر الكتب الحزينة التى قرأتها منذ زمن بعيد، بنبرة أسى مستمرة" ، وشكل الافتقار إلى تقليد أدبى وثقافى خاص بترينيداد يمكن المطالبة به أو الاستحواذ عليه أو بنائه واستحالة التماثل الكامل - بسبب هذا الانفصال الكبير على المستوى التاريخى والجغرافى - مع الهند التى يفصل بينه وبينها جيلان من المهاجرين، العاملين اللذين جعلوا من نايبول التجسيد المؤلم للمنفى المزوج ، ويتحدث فى هذا الكتاب، بوضوح الرؤية القاسى لمن عانى بفضاعة من غربته التى كان يراها فى عيون الآخرين وبهذا النوع من القسوة التى كان يمارسها على نفسه، والتى تقربه من راموز عند سرده وصوله إلى باريس^(٨)، وسفره من بورت أوف سبين Port of Spain عاصمة ترينيداد، حتى ساوثامبتون Southampton ، وجاء نايبول "كقروى من ركنه البعيد عن الإمبراطورية"^(٩)، وفهم أنه "نصف هندى"، عاجز عن امتلاك تقليد الهند الثقافى، ولكن فى نفس الوقت جد بعيد أيضاً - بسبب تعليمه وأصله ولون بشرته - عن تقاليد لندن الفكرية والأدبية، كتب عن ترينيداد: "هذا العالم نصف الهندى، هذا العالم البعيد عن الهند فى المكان والزمان والملىء بالغموض بالنسبة للشخص الذى لم يكن حتى يفهم لغته فهماً متوسطاً، ولم يعرف ديانتة أو طقوسه، هذا العالم نصف الهندى كان شكل المجتمع الذى يعرفه"^(١٠) .

ويتحدث نايبول عن إقامته فى ويلتشير بعد تعليمه وبداياته الصعبة بوصفه كاتباً، فى إنجلترا ريفية حيث - كما لو كان فى حالة ميلاد ثانية - حاول أخيراً أن "يصبح" إنجليزياً وأن يفهم المحيط العام ومرور الفصول وتاريخ سكان هذا البلد وحياتهم ، "اكتسبت هذه المعرفة ببطء، وكانت هذه المعرفة لا تقارن بالمعرفة شبه الفطرية لنباتات وزهور ترينيداد التى تلقيتها فى طفولتى، كان الأمر يشبه تعلم لغة ثانية"^(١١) ، وفى ذلك الوقت تحديداً تعلمت التعرف على هذا الفصل المحدد - فى نهاية الربيع - ، وربطه بحالة معينة للورود والأشجار والنهر^(١٢) ، وهذه الإرادة القوية للانضمام لبلد ومعرفة "خصوصياته" اليومية، وهذه الطريقة فى الاستيلاء على تاريخه وتملكه يتم استدعاؤهما يوماً لسد نقص أو ما يستشعره كنقص: "كنت دائماً ما أجلس متأثراً بشعور العصور القديمة لهذه الأراضى، وامتلاك الإنسان لها [...] ، والآن أشعر بالتوحد مع المنظر، مع هذا المكان الوحيد، لأول مرة منذ وصولى إلى إنجلترا"^(١٣) ، وبغية الشفاء من حالة الغربة التى كانت تعتريه والتى تم تعريفها فى البداية بطريقة سلبية، بلا تاريخ وبلا أدب

وبلا بلد (فترينيداد ليست بلداً)، بلا تقاليد وبلا ثقافة خاصة – كل ما يطلق عليه "ماضيه غير المؤكد"^(١٤) – غاص في الإنجليزية .

ومن هذا المنطلق يمكننا – دون شك – تفسير رؤيته للعالم الذى قرر لها أن تكون إنجليزية، ورغبته الاستفزازية تقريباً في تأكيد نفسه بوصفه إنجليزياً أكثر من الإنجليز، يحسوه حنين أكثر منهم إلى الإمبراطورية وإلى قوة إنجلترا المفقودة، وزهوه بالإعلان عن نفسه كنتاج للحضارة الغربية ، ويعد حديثه المنشور في "مجلة كتب نيويورك" "The New York Review of Books" – الذى يحمل عنوان "حضاراتنا العالمية"^(١٥) – تمثيلاً رائعاً لمطابقته الدقيقة لقيم الإمبراطورية البريطانية ، ويعقد مقارنة – ذاتية ظاهرياً – بين نمطين للاستعمار وهما: النظام الأوروبى ، والاستعمار الإسلامى، يدين الأخير^(١٦)، ويؤكد فخره لكونه نتاج النظام الأوروبى: "وإذا كان يتعين على وصف الحضارة العالمية، سأقول إنها هذه الحضارة التى سمحت لى بالقيام بهذه الرحلة من المحيط الخارجى نحو المركز" ويظل نايبول فى هذا الموقف المحافظ والواقعى والمستحيل: فوصمة بشرته تذكره دون انقطاع بهذا النوع من "الخيانة" النوعية لأقرانه، مواطنى المستعمرات الإنجليزية القديمة .

وحتى نظرتة للهند المعاصرة وهى نظرة معقدة ومؤلمة وصعبة ومتناقضة^(١٧) وجدانياً، مطبوعة بوضوح الرؤية الغريب والحزين الذى يجعله يعترف – فى المقام الأول وضمن مطالب الاستقلال القومى – بأثر الإرث الإنجليزى ، وقد سمح له قربه المتباعد بالإعلان عن حقائق غريبة وغير محتملة، مثل: "تاريخ الهند القديم مدون بأيدي غزاتها"^(١٨) ، وتنبثق حتى مفاهيم الوطن والإرث القومى والثقافة والحضارة التى غزت فى مرحلة لاحقة الحركة القومية الهندية من مفاهيم إنجليزية عن العالم والتاريخ ، وعندما كان هو نفسه صبياً صغيراً، فى ترينيداد البعيدة، تعلم "ما قاله جوته عن "شكونتالا" "Shokuntala" ، وهى مسرحية باللغة السنسكريتية ترجمها سير وليام جونز فى عام ١٧٨٩"^(١٩) .

تلك هى المفارقات والمآزق المتتالية التى وقع فيها نايبول واكتشفها مبكراً ، وحتى رؤيته المتشائمة عن إنجلترا وأسفه المحافظ على بلد رعائى وعلى القصور التى شهدت العظمة الماضية ثم التدهور وحنينه شبه الاستعماري للقوة البريطانية تعد علامات لانقلاب غريب لوجهات النظر ، وانضمامه التام لرؤية العالم الإنجليزية، التى لا يمكن له –

مع ذلك - موافقتها تماماً ، "ونفور نايبول المتعالى" الذى يتحدث عنه سلمان رشدى^(٢٠)، الذى أدى به إلى النظر إلى بلدان العالم الثالث بهذه النظرة الوقحة والمخيبة للآمال سواء فى أعماله الخيالية - (جريليروس^(٢١) Guénilleros) على سبيل المثال - أو فى ريبورتاجاته، هو أيضاً أحد آثار انخراطه وخيانتته لوضعه كمحتل وكمتشكك راديكالى .

ويحثه الطوعى عن الطابع الإنجليزى الخاص - والذى كوفى بمنح الملكة له لقب نبيل - أدى به بطريقة طبيعية إلى عدم التحديد على الإطلاق فى الشكل والأسلوب ، وكما يظهر فى كل كتاباته طابع المحافظة على المستوى السياسى، وهو نوع من شدة التصويب، كما يقول اللغويون، إزاء الحيز السياسى والأدبى الإنجليزى، ويعد الطابع التقليدى لكل ما سرده وكتبه متماشياً مع خط البحث عن الهوية المثير للمشاعر ؛ فكتابته كإنجليزى ، هى نوع من احترام قوانين إنجلترا .

هنرى ميشو ، ماهية الأجنبى

يعد خط سير هنرى ميشو - بصورة ما - مشابهاً لخط سير نايبول، إذا ما نحينا جانباً أنه لا ينتمى إلى حيز يعانى من سيطرة سياسية ولكن لغوية : فبلجيكا الناطقة بالفرنسية لا تزال تحت سيطرة فرنسا اللغوية ، ولد هنرى ميشو فى بلجيكا، ورفض مصير الكتاب القوميين ، واختار أن ينسى وأن يجبر الآخرين على نسيان أصله البلجيكى "ليصبح" شاعراً فرنسياً ، ومما لا شك فيه أن وحدة اللغة - إذا ما نحينا جانباً اللكنة - وعدم وجود علامات خارجية تدل على الانتماء لجالية قومية أجنبية قد هيئت هذا الاندماج شبه الخفى داخل مجتمع الشعراء المركزيين .

وكان أمام هنرى ميشو - لنطقه باللهجة الوالونية(*) - أن يختار بين سبيل الاختلاف، بمعنى المطالبة بهوية إقليمية أو قومية بلجيكية وبين الانخراط داخل الحيز الأدبى الفرنسى ، وهو بلجيكى، ولد فى نامور عام ١٨٩٩ ، ولم يستقر فى باريس إلا عام ١٩٢٥ ، وبالإضافة إلى اللهجة التى يشير إليها فى قصيدة كتبها عام ١٩٢٦ (وقد ألقى هذه الإشارة فى طبعات النص اللاحقة)^(٢٢)، يحتل ميشو موقعاً متباعداً وغيرياً يجعله قريب الشبه من الريفى (بتعريف مشابه جداً) مما يحرمه من فائدة الغربة المعترف بها .

(*) لهجة يتحدث بها أهل جنوب بلجيكا . (الترجمة)

وفى بعض دواوينه الشعرية - مثل "همجى فى آسيا" (Un Barbare en Asie) (١٩٣٣)، "رحلة إلى جرابنيا العظمى" (Voyage en Grande Garabagne) (١٩٣٦) ، وفى أماكن أخرى (Ailleurs) ١٩٤٨ - لا يشكل تأكيد ميشو على المسافة والبعد وتقسيم العالم إلى دول وشعوب، وإلى أجنبى ومواطنى أصليين المقدمة المنطقية لمشروع شعرى بحث ، فلا يتسنى تصور انقسام العالم بين المواطنين الأصليين والآخرين إلا لجار قريب من فرنسا، تشير لكتته وتصرفاته وأسلوب معيشته البسيط إلى وضعه كأجنبى غريب ، أجنبى بون أن يكون بالفعل أجنبياً، ويمنع قربه نفسه أن يتحول إلى "آخر" بون أن يكون هناك ما يدل على ذلك ومحاكاته الساخرة لحديث علم الأصول، التى تتضح صراحة لاسيما فى "رحلة إلى جرابنيا العظمى"، يشبه كثيراً مشروع سويقت، وهو الآخر أجنبى أيرلندى انخرط فى إنجلترا ، وكما حدث على الأقل فى فرنسا، حيث نسى الناس تقريباً القوة المناوئة والمستفزة لرحلات سويقت، لم يقرأ أحد "رحلات ميشو" تلك ويرجعها إلى الموقف الحقيقى للكاتب، هذا "القروى" الذى تبهره "الغربة" (٣) .

وسافر ميشو فى رحلته الشهيرة لمدة عام إلى الأكوادور بصحبة الشاعر الأكوادورى ألفريدو جانجوتينا، وهو باريسى مزيف هو الآخر، جاء من أوجواى البعيدة عام ١٩٢٤ ، وهو شاعر فرنسى بالتبنى، اعترف به أكبر كتاب عصره، ونشرت أعماله فى كل المجلات الكبرى ، ويتسنى لنا بصورة أفضل فهم رغبته المستفزة فى التخلص المنهجى من أى أغراء يتعلق بالإغراب الشعرى فى هذا الكتاب الأول الذى صدم الكثيرين، إذا أردنا قبول أن هذه الرحلة البحرية لم تكن سوى فرصة للتأكد من أن الأكوادور ليست سوى بلجيكا جنجوتينا ، وعلاقتهم الممتائلة بفرنسا التى تتسم بالخارجية المسحورة ورغبتها المشتركة فى رفض تمجيد أى حقيقة عن بعدهما الجغرافى أو اللغوى أو الثقافى، سمحت لميشو إضفاء الطابع العالمى على موقعه البعيد عن المركز ، كما سمحت لهما ازواجية اللغة أن يتقمص كل منهما شخصية الآخر: فقد كان ميشو يتحدث باللهجة الوالونية ودرس باللغة الفلمندية واهتم فى شبابه بمستقبل حركة الأسبرينتو (Espéranto) التى كان من شأنها السماح له بالهروب من اللغتين ، وأقام بذلك نوعاً من التوازن بين بلجيكا التى كان يكرها والأكوادور أرض "المنفى الأدبى" لجنجوتينا وموطنه الأصلى فى الوقت نفسه .

ويمكننا إيجاد ما يؤكد أهمية هذا الانتماء البلجيكي، الذي عاشه الشاب هنري ميشو كنوع من اللعنة أو الدونية في "بعض المعلومات عن تسع وخمسين عاماً من الوجود" (neuf ans d'existence – Quelques renseignements sur cinquante) الذي نشر عام ١٩٥٩ في كتاب اللقاءات مع روبير بريشون^(٢٤) Robert Bréchon ، وقدم ميشو، عن طريق بعض السمات المحددة والمقتضبة، وقد أصبح شاعراً معترفاً به وصفاً شخصياً فريداً، رغم كرهه لتقديم أحداث عن سيرته الذاتية (وهي صفة مشتركة بينه وبين سيوران Cioran: فالكتاب المنفيون والمنخرطون في وسط أدبي ما، إذا ما نجحوا في تناسي أصلهم، كرهوا بصورة منطقية الحديث عن مراحل تحولهم) ، وفي هذا الوصف الذاتي يذكر الشاعر البلجيكي أهمية دراسته الأدبية والمجلات البلجيكية التي تنشر للأدباء العالميين والتي استدعت انتباهه، ويتحدث بصراحة عن رغبته في التخلص من انتمائه لبلجيكا ويحدد: "وتركت بلجيكا نهائياً" في ١٩٢٢، ثم اعتباراً من ١٩٢٩، "سافر في الاتجاه المضاد ليتردد من داخله وطنه، وكل أنواع الروابط وكل ما ارتبط فيه - ورغماً عنه - بالثقافة اليونانية أو الرومانية أو الألمانية أو بالعادات البلجيكية ، إنها أسفار للبعد عن الوطن"^(٢٥) .

ويعد هذا الرفض العلني للوطن أبرز سمات خط سير هنري ميشو في العشرينيات، كما يشكل مادة نصوصه الأولى ، ولم تخل جهوده للتخلص من إرثه والارتباط بعادات ثقافية وأدبية أخرى ومماثلتها بكل ما أوتى من قوة، من محاولة لنفي أصوله المشينة ، ونذكر في مذيلة كتابه Plume تأكيداً بعنف رفضه لإرثه العائلي والقومي: "لقد عشت في مواجهة أبي (وأمي وجدتي وكل أجدادي)، ولم أستطع الصراع ضد أسلاف أسلافي لأنني لم أعرفهم"^(٢٦) .

وهكذا بعد سنوات عديدة، رد كل محاولات الإلحاق الوطني ورفض إدراج اسمه في كتب أعلام الأدب البلجيكي ، وتعد كراهية اسمه - الذي يستدعي كرهه لأسرته ورفضه لوطنه - علامة بارزة على اعتبار إياه لعنة ، ويكتب في "بعض المعلومات" (Quelques renseignements) وظل يوقع باسمه السوقي الذي يكرهه ويشعر بالخزي من ذكره، شأنه في ذلك شأن المصق المدون عليه "نوعية هابطة" ، وربما أبقى عليه وفاء للضييق والسخط ، ومن ثم لم ينتج أي عمل وهو يشعر بالزهو، ولكن وهو يجر دائماً كرة المحكومين التي كان يضعها في نهاية كل عمل، والتي كانت تحرمه من شعور - ولو ضعيف - بالنصر وتحقيق الذات^(٢٧) .

سيوران : من عيوب المولد فى رومانيا

يعطى خط سير الكتاب المنخرطين فى المراكز الأدبية نوعاً من البيان حول مختلف أنماط السيطرة الأدبية وأشكالها ، وتعرض نايبول لسيطرة سياسية علاوة على سيطرة أدبية، وخضع ميشو لتبعية لغوية وأدبية، ولكن سيوران عانى من شكل من العنف الأدبى فقط ، نشأ سيوران فى حيز أدبى شديد العوز وحديث نسبياً، ولكنه غير خاضع لسيطرة فرنسا السياسية أو اللغوية، وغادر سيوران رومانيا، وخان قضيته الوطنية لدرجة إنكار لغته واستخدام اللغة الفرنسية، واختار الانضمام إلى العاصمة الأدبية للهروب من مصير كل كتاب البلدان "الصغيرة".

وعند وصوله إلى باريس (١٩٣٧)، كان بالفعل مفكراً شاباً معروفاً فى بلاده، حيث كان قد نشر أربعة كتب، وتبعهما اثنان آخران أبرزها: "كتاب صلوات المهزومين" (Bréviaire des vaincus) الصادر فى ١٩٤٥ ولكنه كان فى باريس غريباً ومجهولاً ولم تترجم أعماله وفقيراً ، وعاش فى فقر شديد، وهو يستكمل حياة طالب ممتدة ، وهذا النوع من السقوط فى حيز المغمورين والبروليتاريا الفكرية شحذت تجربته الأصلية ككاتب من هوامش أوربا وضاعفتها ، ولكن استخدام الفرنسية كلفة كتابة - بعد عشر سنوات من وصوله إلى فرنسا - تمت "تحوله" الفردى ، وكانت هذه التجربة بالنسبة له - كما شهد هو نفسه بذلك - محنة حقيقية : "تغيير اللغة فى سن العشرين، يعد أمراً مقبولاً ، ولكن فى سن الخامسة أو السادسة والثلاثين [...]، لقد كان الأمر بالنسبة لى تجربة رهيبية [...] ، فالانتقال إلى لغة أخرى لا يمكن أن يتم إلا مقابل التخلي عن اللغة الأصلية"^(٢٨) ، وهذا "الميلاد الجديد" (المتأخر) لسيوران بوصفه كاتباً فرنسياً مر بمرحلة إزالة كل أثر "للرومانية" ، وليتسنى له المشاركة الكاملة فى التراث الأدبى والفكرى للفرنسيين، للحصول على اعتراف نوعى لا يمكن تلطيخه بعلامة "العار" الرومانية، وعدم التعرض "لتلويث" سمعته بانتتمائه القومى، كان على سيوران أن ينسى ماضيه ، وهنا نجد نفس مسيرة هنرى ميشو - الذى ارتبط به فيما بعد سيوران ارتباطاً قوياً-^(٢٩) بكل تفاصيلها - إذا ما نحينا جانباً تسلط الشعور القومى والفاشى - عندما سعى إلى محو لهجته البلجيكية وأصله معلناً عن كراهيته للعائلة وعدم اكتراثه بالوراثة وسأمه للمناظر الفلامندية، محاولاً بكل ما أوتى به من قوة أن "يصبح" فرنسياً وأن يمحو أثر أصله .

ولكن لا يتسنى فهم تحول سيوران إلى اللغة الفرنسية إلا عن طريق اختياره "الأسلوب": فلم يختار سيوران اللغة الفرنسية بل لغة راسين (أو "الأسلوب الراقى") ، وأنت به هذه الكلاسيكية الأسلوبية المفرطة - بالفعل - إلى المرحلة المفترضة للسلطة المسلم بها اللغة الفرنسية ، وسعى سيوران إلى التوصل إلى حالة اللغة الفرنسية وأسلوبها في أعلى درجة اعتراف دولي بهما، وذلك في محاولة لبلوغ العبقرية "الخالصة" ويمكننا من خلال هذا المفهوم القائل بالتدرج الهرمي للثقافات والكلاسيكية المنتصرة، ملاحظة تأثير نظريات هيردر - أو النظريات الألمانية بصورة واسعة - ، التي كان لها أهمية كبيرة في كل الدول الأوروبية "الصغيرة" التي نالت استقلالها في نهاية القرن الماضي ، ويمكننا قراءة أسلوب أى الأعمال الكاملة لسيوران بوصفها أحد المظاهر المتغيرة للعقيدة، الموروثة من القرن الثامن عشر، في تفوق فرنسا في عهد لويس الرابع عشر، والتي تجسد "الكلاسيكية" التي - كما رأينا - دخل الألمان في منافسة معها .

وقاد طموح سيوران في "تغيير شكله"، بمعنى "تحوله" إلى كاتب فرنسي، وتسلب فكرة الانحطاط ، والفشل التدريجي عليه ، ومفهومه "القومي" للتاريخ إلى إجراء تغيير أدبي مزدوج ؛ ففي البداية انتقل من رومانيا إلى فرنسا، ثم - بسبب جهله المدهش لكل معاصريه وعدم اهتمامه بالمناقشات والابتكارات الجمالية - عاد إلى تقليد أسلوبى قديم وذلك لخدمة طابعه الأيديولوجى المحافظ بصورة أفضل (وهو وضع يشبه وضع نابيول) ، وهذا العمل بعيد الاحتمال بدأ في اللمعان عام ١٩٤٩ (مع "ملخص التحليل" "Le Précis de Décomposition" والذي أقر في فرنسا لإكباره أعلام العظمة الأدبية القومية (قال النقاد عنه "لاروشفوكو القرن العشرين") وإشادته بوصفه أجنبياً بقوة فكرية تشعر بقرب انهيارها .

وتعددت الخلافات النقدية حول فكر جوهره مبهم ، كما لو كان في أعمال سيوران ومن خلالها - بنوع من اللبس الذى لا يمكن سوى لتاريخ الجمهورية الدولية للآداب تحليله - تم اللقاء بين الصورة الأكثر تقليدية لعظمة الفن الأدبى الذى بحث مرة أخرى عن طريق الخيال القومى لكاتب رومانى أصبح عن طريق تماثل مفرط - ولسخرية التاريخ - أكثر فرنسية من الفرنسيين وبين التصورات الفرضية الخيالية الأدبية الخادعة للفرنسيين الذين يسيطر عليهم الخوف من الهبوط ، والذين امتدحوا في تمثيلاتهم للتاريخ الأدبى القومى ومفاهيمهم الأسلوبية والفكرية شديدة القدم .

راموز ، الانخراط المستحيل

قبل أن يصبح راموز حامى "اللهجة الفوبوية" ومؤسس سلسلة "الكراسات الفوبوية" Cahiers Vaudols، حاول الكاتب السويسرى الشاب - لسنوات طويلة، قبل الحرب العالمية الأولى - الانخراط - مثل هنرى ميشو وربما قبله بقليل - فى الوسط الأدبى الباريسى، والتحول من سويسرى من مدينة فوبوا ليصبح روائياً فرنسياً، أى أن يعترف به كروائى فرنسى ، ومع ذلك منعه هذا القرب من الاندماج فى باريس: كان شديد القرب منها - إذ كان يتحدث الفرنسية بلكنة - وهذا يعنى اعتبار المحافل المقررة إياه كشديد القروية بصورة تمنع إقراره، وليس يبعيد بصورة كافية - أى أجنبى وغريب وجديد - ليشير اهتمام المحافل النقدية، ولذا استبعدته باريس ورفضته بعد بضعة سنوات ، وقد روى، بنخسه هذه التجربة المثيرة للمشاعر لشاعر ريفى شاب فى "علة وجود" (Raison d'être)، المنشور عام ١٩١٤ وقت عودته إلى بلاده ، وكان "علة وجود" هو العدد الأول للمجلة التى أسسها عند عودته إلى سويسرا والمنشور التأسيسى لسلسلة "الكراسات الفوبوية"، التى أسسها أيضاً مع أصدقائه آدمون جيليار Edmond Gilliard وبول بودرى Paul Baudry .

ويعد "علة وجود" أهم نص يسمح فهم خط سير راموز وفكره .. ، وطبق راموز فى هذا النص عملياً رغبته فى قلب القانون الفرنسى وتغيير نظام "القيم": فقد أراد تحويل السمات التى حط من شأنها إلى اختلاف مطالب به ، وتشير "هذه العودة إلى الوطن الأصيل" إلى قراره تحويل ندبة لهجته وأسلوبه إلى هوية مطالب بها ، وعند حديثه عن الحياة الفرنسية قال: "حاولت دون جدوى المشاركة فيها، فلم أستطع أن أجيد ذلك، وأدركت هذا وازدادت رعونتى ، وعادة ما يصبح الاضطراب الذى يعترينا مثيراً للسخرية (وعمرنا عشرون عاماً)، ولا نقوى على السير أو الحديث ، ففروق جد صغيرة فى النبذة أو فى اللهجة أو حتى فى التصرف، أسوأ بكثير من الفروق الواضحة، فهى تصيب الإنسان بالضيق بصورة أكبر ، فالإنجليزى يبقى إنجليزياً، فهو لا يثير الدهشة، إنه "مصنف": أما أنا، فأنا مماثل تقريباً لمن حولى، ولرغبتي فى مماثلتهم، أفشل وأنا على وشك النجاح، ولكن أرى بفضاعة هذا الفشل"^(٢٠) ، ولوضوح رؤيته الشديد عن المأساة والاختيارات المستحيلة التى تواجه كل من لا ينتمون إلى المركز، أثار مرة أخرى - بعد أكثر من عشرين عاماً، فى "ملحوظات فوبى" - مسألة عداوة

باريس ، كما لو كانت عاصمة الأدب لا تقدر على إدراك - أي الإقرار والاعتراف - بكل من لا يقعون على "بعد مناسب": "قالريفي الذي يصبح فرنسياً يتخذ في الشارع مظهر الباريسي وتصرفاته [...] ، ويصر - بصورة أساسية - على ألا يبدو ريفياً [...] ، وباريس مدينة عدوانية، لأنها تستبعد مسبقاً من لا ينتمون إليها: الذين لا يضبطون إيقاعهم على إيقاعها، ولا يخضعون حركاتهم ونبرات أصواتهم وإيماءاتهم لقوانينها [...] ، فإما أن تكون باريسياً أو لا تكون ، فإذا لم تكن باريسياً لا تبد كذلك، سيتم رصدك، وتتوالى الأحداث [...] ولا تنتهي الأحداث بالنسبة لك إلا باستبعادك بطريقة متكئة لكن نهائية"^(٣١) ، وهذا القرب المتباعد الذي يجعل منه شخصية هجينة، فهو أجنبي مزيف وقرى حقيقي، فلاح باريس الأزلي الذي لا يمكنه قبوله باسم أي نوعية مفهومة، فهو يحللها تحليلاً دقيقاً مما يسمح له بتنظير المسافة اللازمة لتتاح له فرصة إدراكه ، وما أطلقنا عليه من قبل "معضلة راموز"، هي بالتحديد هذا الوضوح في الرؤية إزاء المسافة التي يتعين أخذها من المحافل المقررة ، وبعد الانفصال الاختياري في حالته الاستراتيجية - شبه اليقينية - التي اتخذها لتعريف باريس بنفسه "بالمبالغة فيما يميزه ويفرقه": أي بإقامة مسافة مناسبة بينه وبين باريس التي لم يستطع تفاديها ورفضت هي انخراطه فيها .

الهوامش

(1) Israël Zangwill, Comédies du ghetto, Paris, Editions Autrement, 1997 (trad. par M. Girette. Édition remaniée, augmentée, annotée et postfacée par B. Sapiro), p. 52 .

(2) J. Joyce, "Oscar Wilde, le poète de Salomé " , op. cit., p. 242 .

(3) James Joyce, Ulysse, Paris, Gallimard, 1929 .p. 5 (traduction française intégrale de A. Morel, assisté par S. Gilbert, entièrement revue par V. Larbaud et l'auteur).

(4) Cf. V. S. Naipaul, L'Inde. Un million de révoltes, Londres, 1990 .Paris, Plon, 1992 .p. 13 (trad. par Béatrice Vienne).

(5) Cf. V. S. Naipaul, L'Énigme de l'arrivée, Londres, 1987 .Paris, Bourgois, 1991 .p. 127-230 (trad. par S. Mayoux).

(6) Ibid.

(7) S. Rushdie, Patries imaginaires, op. cit., p. 164 .

(8) Cf. C. F. Ramuz, Raison d'être, Paris, La Différence, 1991 [1914].

(9) V. S. Naipaul, L'Énigme de l'arrivée, op. cit., p. 169.

(10) Ibid., p. 144.

(11) Ibid., p. 43 .

(12) Ibid., p. 249.

(13) Ibid., p. 30 - 32 .

(14) Ibid., p. 121 .

(15) V. S. Naipaul, "Notre civilisation universelle", discours prononcé au Manhattan Institute de New York, The New York Review of Books, 31 janvier 1991.

(16) Voir aussi V. S. Naipaul, Crépuscule sur l'Islam, Paris, Albin Michel, 1981 (trad. par N. Zimmermann et L. Murail).

(17) Regard qui a changé au cours du temps et qui a évolué entre son premier voyage en 1962 (L'illusion des ténèbres, Paris, Bourgois, 1989) .celui de 1975

après lequel il écrira *L'Inde brisée* (Paris, Bourgois, 1989) en 1975 et enfin le dernier, rapporté dans *L'Inde. Un million de révoltes*, op. cit., en 1901.

(18) V. S. Naipaul, *L'Inde. Un million de révoltes*, op. cit., p. 439.

(19) Ibid., p. 446 . William Jones, grand érudit britannique du XVIII^e siècle, fervent partisan des Lumières, nommé juge à la Cour suprême du Bengale à Calcutta, était venu faire fortune aux Indes, et apprit le sanscrit pour traduire les grands textes de la tradition sacrée de l'Inde.

(20) S. Rushdie, *Patries imaginaires*, op. cit., p. 399 .

(21) V. S. Naipaul, *Guérilleros*, Paris, Albin Michel, 1981 (trad. par A. Saumon).

(22) Cf. Jean-Pierre Martin, Henri Michaux. *Écritures de soi, Expatriations*, Paris, José Corti, 1994 .p. 288.

(23) Dans ses textes, les étrangers sont souvent suspects : "Quand il vient des étrangers, on les parque dans des camps, aux confins du territoire. Ils ne sont admis à l'intérieur du pays que petit à petit et après maintes épreuves. "H. Michaux, *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne*, Paris, Gallimard, 1936 .p. 50 - 51.

(24) Robert Bréchon, Henri Michaux, NRF, 1959 .repris in *260uvres complètes*, op. cit., p. CXXIX-CXXXV.

(25) Ibid., p. 12 .

(26) H. Michaux, *Plume*, précédé de *Lointains intérieurs*, Paris, Gallimard, 1938. p. 68 . Il se passionna, dans son adolescence, pour les problèmes liés à l'hérédité et à la généalogie, obsédé sans doute par la volonté de trouver la voie de la liberté et par l'interrogation taraudante de la libération possible à l'égard des origines.

(27) H. Michaux, loc. cit., p. 17 .

(28) Cité par G. Liiceaunu, op. cit., p. 114 .

(29) Ibid., p. 124 : "Nous étions de très bons amis, il m'a même demandé d'être le légataire de son 260uvre mais j'ai refusé. "

(30) C. F. Ramuz, *Raison d'être*, op. cit., p. 29.

(31) C. F. Ramuz, Paris. *Notes d'un Vaudois*, op. cit., p. 66.

الفصل الثالث

المتوردون

كانت الوسائل المتاحة له ضعيفة بطريقة لا يمكن تصورها، حتى بدت وكأنها تتحدى أى مصداقية، فلم يتسن له استخدام اللغة والثقافة والقيم الفكرية ومقاييس القيم الروحية، تلك الهبات التي تتلقاها في المهد، [...] فما العمل؟ استولى هذا النص بون تردد على أبواب أخرى، لم تصنع له ولا لتحقيق الأهداف التي ينوي بلوغها، ولكن ما الضرر في ذلك، فهي في متناولها، وسيطوعها لتحقيق أهدافه، فاللغة ليست لغته، والثقافة ليست ميراث أسلافه، وطرق التفكير والفئات الفكرية والأخلاقية تلك لا تتفق مع بيئته الطبيعية، فالأسلحة التي سيستخدمها أسلحة مزبوجة.

محمد ديب

سارق النار

تعد عائلة "المفاضلة" أو "المخالفة" ثاني أكبر العائلات الاستراتيجية الأدبية، وذلك على الأقل في زمن النشأة الأدبية والقومية^(١).

وبالرغم من الاختلافات التاريخية البديهية، نشعر بالدهشة لاستنتاجنا، إنه منذ المظاهر الأولى للسباق الذي أقامته جماعة لابلير الفرنسية لمنافسة الاستخدام الإجباري للاتينية والشعر الإيطالي، ظهرت إستراتيجيات المؤسسين الأدبيين شبه الكاملة، التي أخذت صورة أشكال ثابتة خلال كل عملية توحيد المجال الأدبي، أى خلال القرون الأربعة التالية: وكانت المهمة لمؤسسى الأدب هي - إلى حد ما - "صناعة ما هو مختلف".

ولا يمكن تراكم أى مورد نوعى طالما أمكن لكل أشكال الإنتاج الأدبى الانخراط بصورة كاملة فى الحيز السائد، وتشهد مطالبة دى بيليه بوقف ممارسة ترجمة الكلاسيكيات اللاتينية واليونانية إلى الفرنسية، بأن مجرد ترجمة الموارد اللاتينية إلى الفرنسية، دون أى ابتكار خاص - أى دون أى "قيمة مضافة"، أدى إلى تخليد السيطرة المطلقة التى مارستها اللغة اللاتينية، وبالإضافة إلى ذلك، كانت هذه الممارسة التى كررت - دون أية تعديلات - التقليد الأدبى السائد تضيف إلى الإرث اللاتينى نفسه، وتدعم بديهية تفوقه، ويتعبير آخر، بغية الصراع ضد السيطرة وإقامة منافسة، يتعين خلق الاختلاف ومن ثم تشكيل حيز أدبى .

وأدرك كل مفكرى "الأجيال الأدبية الأولى" - مثل دى بيليه - ظاهرة الإلحاقية الأدبية التى تقوم بها الأحياز السائدة، التى كانت هذه الأجيال ضحيتها، وضرورة البعد والاختلاف عنها، ففي عام ١٨١٧ كُتب فى أيرلندا قبل الكتابات الأولى لمفكرى النهضة: "لا تمنح الحكومة ولا الجمهور أى تشجيع للأدب المحلى، فالجمهور والحكومة هما ضحية فكرة مسبقة مؤسفة عن الإنتاج الأيرلندى، وإذا بلغ أحد المواطنين الموهوبين الشهرة عن طريق أعماله المنشورة، فيجب أن يتم ذلك فى إنجلترا لا فى بلده، وبالفعل لا يتمتع الأيرلنديون بأى رأى مستقل فى مجال الأدب"^(٢)، كما نشرت "مجلة بولسترز" (Bolster's Magazine) أيضاً فى عام ١٨٢٦: "تعد مغادرة المواهب الوطنية للبلاد السبب الأكيد لنقص رأس المال الفكرى الثرى فى بلدنا [...]، والواقع أن هذا الاستنتاج المؤسف بأن تلك المواهب التى تكتظ بها أيرلندا فى طريقها للذبول لعدم نقلها إلى بيئة أخرى، واتخذت هذه المواهب شكل النباتات الغريبة فى ذات الأرض التى أنبتتها"^(٣)، ويمنع غياب أى اختلاف مطالب به ظهور أى إنتاج نوعى والاعتراف به كإنتاج نوعى، فلا يمكن إلا للإنتاج الأدبى المعترف به بوصفه نوعياً وقومياً والذى تم تشكيله بهذا الوصف أن يسمح بإنهاء تبعية الكتاب إزاء الحيز الأدبى (والسياسى) السائد .

ولهذا يوجه لعدد كبير من مؤسسى الأدب تهمة المحاكاة بعبارات عنيفة ، ففي الفصل المعنون "ما السبب فى أن اللغة الفرنسية ليست بنفس قدر ثراء اللغتين اليونانية واللاتينية" تحدث دى بيليه عن الأدباء المحاكين الذين "تركوا لنا لغتنا بهذا الفقر والعراء، حتى إنها تحتاج لزينة و(إذا كان يتعين الحديث بهذا الشكل) لريش الآخرين"^(٤)، ونجد هذا الموضوع - وقد أعيد ابتداعه - مرة أخرى فى سياقات وقصص

بعيدة عن بعضها البعض، وفي "نداء إلى الطلبة الأمريكيين" صاغ أمرسون Emerson، المؤسس الحقيقي لمبادئ الثقافة والأدب الأمريكيين، نوعاً من إعلان الاستقلال الفكري لأمريكا، ويعد هذا الإعلان من الأهمية بمكان بالنسبة لمبدعى الأجيال اللاحقة، ويتأكد على أن "المحاكاة هي نوع من الانتحار"، أضاف: "يجب على كل عصر كتابة أعماله الخاصة، أو بالأحرى يتعين على كل جيل الكتابة للجيل اللاحق، فالكتب التي تم تأليفها في فترة سابقة لا تتناسب مع الفترة الحالية [...] ، لقد استمعنا طويلاً لآلهة الشعر الأوروبية المؤدبة".

ويقدم لنا وضع الكتاب الأمريكيين اللاتينيين مثلاً واضحاً لنفس الظاهرة: فخلال القرن التاسع عشر كله وحتى الأربعينيات من القرن العشرين، أنتج هؤلاء الكتاب أدباً إيمانياً، وأكد المفكر الفنزويلي أرتورو أوسلار بييتري Arturo Usiar Pietri، أحد "مبدعى" ما سيصبح نوعاً من الصيغة المولدة لكل الأدب الأمريكي اللاتيني اعتباراً من الستينيات، "الواقعية السحرية"^(٥)، في دراسته حول التأثير الأوروبي في أمريكا اللاتينية، وأشار بصفة خاصة إلى أهمية محاكاة النماذج الرومانسية فقصة أتالا Atala لشاتوبريان (١٨٢١) – والتي تحمل العنوان الفرعي "قصة حبيبين بدائيين في الغابة" وتقدم في منظر طبيعي مزيف، شخصيات اصطناعية لهنود غرباء يهيمنون ويتألمون وسط التقاليد العاطفية الرومانسية شديدة الرقة – أصبحت نموذجاً لا يمكن تفاديه وأسهم في صنع تقليد لسكان المناطق الحارة، وكان تأثير هذا النص عميقاً خلال فترة طويلة في أمريكا اللاتينية حتى إنه في عام ١٨٧٩ – كما يؤكد أسلر بييتري – تخطى الكاتب الأكوانوري خوان ليون ميرا Juan León Mera – الذي كان يعيش في منطقة ذات كثافة عالية من أهل البلد ذاتهم – "عن رؤيته الخاصة عن الهنود الأكوانوريين، واعتمد على رؤية شاتوبريان الخاطئة".

وبهذا المعنى يتسنى لنا فهم سبب نشر الكاتب الكوبي أليجو كاربنتييه (١٩٠٤ – ١٩٨٠) في هافانا – في الثلاثينيات – نصاً يأخذ شكل المنشور، يطالب فيه بضرورة إنهاء حالة التبعية الفكرية ووضع حد للإنتاج الأدبي الذي يقتصر على المحاكاة: "لقد ولد لكل ما هو قادم من أوربا، روحاً من المحاكاة في أمريكا اللاتينية، كان من نتائجها الوخيمة تأخير أسلوب بتعبيرنا الخاص لسنوات عديدة، ففي القرن التاسع عشر قدمنا – بعد خمسة عشر أو عشرين عاماً من التأخير – أعمالاً في جميع

المجالات التى شغفت العالم القديم: الرومانسية والبارنسية والرمزية، وشرع فى هذا الاتجاه روبين داريو بوصفه الابن الروحى لفيرلان، ورايسيج Relssig بوصفه الابن الروحى لتيودور دى بانفيل Théodore de Banville [...] ، لقد حلمنا بالتريانون وبه ماركيزات وقساوسة، فى الوقت الذى كان الهنود يسردون الأساطير الرائعة المرتبطة بمناظرنا الطبيعية [...] ، وظهر فى ذلك العصر عدد من المجالات الفنية الأمريكية بفضل أندريه جيد أو كوكتو أو لاكلريتيل Lactetelle ، إنها إحدى مساوئنا أو لعنا نقول أحد نقاط ضعفنا التى يتعين علينا محاربتها بعنف ، ولكن بكل أسف، لا يكفينا القول "لنقطع كل ما يصلنا بأوربا" حتى نشرع فى إنتاج العبارات المبتكرة والتى تمثل الحساسية اللاتينية - الأمريكية خير تمثيل^(٦) .

وإنتاج هذا التعبير الجديد هو صناعة الفرق، أى خلق موارد نوعية، ولارتباط الأسس الأدبية بالأسس القومية، يستخدم كتاب الأجيال الأولى كل الوسائل المتاحة لهم - أدبية و/ أو سياسية - قومية - لجمع هذه الثروات الأدبية وتركيزها، وتختلف هذه الوسائل باختلاف التراث الأصلى للحيز الأدبى المعتمد به، وفى الأحياء الأدبية الأكثر ثراء بداية، تأخذ سبل الثراء شكل مختلف تحويلات للتراث المركزى: ترجمات بينيه (أى استيراد نصوص)، واستيراد النقديات والأساليب الأدبية وتعيين عواصم أدبية قومية جديدة .. إلخ .

وفى الأحياء الأدبية التى ظهرت فى وقت متأخر والأكثر عوزاً، يتمثل الابتكار الأكبر، الذى نشرته نظريات هيردر ، والذى عدل مجمل استراتيجيات البعد الأدبى وحلوله، فى فكرة "الشعب"، وهذا المفهوم - بالإضافة إلى مفهومى الأمة واللغة اللذين يمثلان فى النظام الفكرى الذى افنتحه هيردر مقابلان له - قدم أنوات عديدة لمؤسسى الآداب: جمع الروايات الشعبية التى تحولت إلى قصص وأساطير شعبية، أو خلق مسرح قومى وشعبى يسمح فى الوقت نفسه بنشر اللغة القومية واستخدام محتويات شعبية كمواد بناء لهذا المسرح وتشكيل جمهور قومى، أو المطالبة بأقدمية تراث - فى حالة اليونان أو المكسيك على سبيل المثال - أو إدانة قياس الزمن الأدبى، وراموز الذى فهم أفضل من سواه هذه الآلية، كان يستخدم هو نفسه لفظ "رأسمال" للحديث عن الموارد "المختلفة" فى الدول الصغيرة: "بعض الدول لا يعتد بها إلا عن طريق اختلافاتها [...] ، ولا تقوى على استخدام هذه الاختلافات التى تعد رأسمالها الحقيقى إلا بعد ظهورها فى البنك العالمى للصرف والتبادلات"^(٧) .

العادات الأدبية للشعب

منذ هيردر تم تعريف الأمة واللغة والأدب والشعب بوصفها مرادفات يمكن أن تحل مكان بعضها البعض، وأضاف هذا التماثل لفظاً ثالثاً إلى المعادلة التاريخية التي تم تعريفها منذ دي بيليه : فقد عدلت فئة "شعب" بطريقة ملموسة مجمل الاستراتيجيات والإمكانات، ولا سيما اللغوية، لكل الكتاب المحدثين، وهذا المفهوم الذي كان هيردر أول من رقاها بغية وضع تعريف جديد للأدب، ومن ثم لرأس المال الأدبي، ظل معياراً محدداً للشرعية الأدبية: "فالشعب" يقدم بالفعل طرقاً جديدة لإنتاج الاختلافات النوعية وتأكيداتها .

ومن ثم، كان لثورة هيردر آثار قوية للغاية ودائمة حتى إن التأكيد "الشعبي" ظل مطالبة مميزة تسمح بالنفاذ إلى الحيز الأدبي، بالرغم من التطورات السياسية لاستخدامه، وبالفعل في القرن التاسع عشر، كان النموذج الألماني قد فرض تعريفاً قومياً خالصاً لهذا المفهوم: يعد الشيء شعبياً إذا كان قومياً، ولكن هذا المفهوم المتغير الشكل والذي يشويه اللبس، والقادر على تمثيل النظريات الأكثر تعديداً إن لم تكن الأكثر تباعداً، حظى - كما نعرف - بتأييد سياسى كبير، فإلى جانب التعريف الوطنى، تم - منذ نهاية القرن - إضافة المفهوم القومى للشعب (الذى عرف بوصفه "طبقة اجتماعية) .

وهكذا، أصبحت كلمة "الشعب" مفهوماً مبهماً، فهو لا يمثل الاسم الآخر لمجمل جماعة قومية فحسب - تجسدها بامتياز طبقة الفلاحين الأسطورية، التي تمثل نوعاً من جوهر الأمة - ولكن كانت هذه الكلمة تشير أيضاً إلى جزء من هذا المجموع القومى، المقتصر على الطبقات التي يطلق عليها شعبية، ولم تكن هذه المفاهيم متناقضة فيما بينها ولكنها تكونت بطريقة تراكمية .

ولتوافق هذا المفهوم مع المعيار الذى اعتبراً من ثورة هيردر تم بناء عليه تأسيس الشرعية الأدبية فى القطب السياسى للحيز الأدبى الدولى، وسمح كذلك - فى ظل غياب أى أقدمية أدبية - بتراكم الموارد الأدبية، وزيادة عدد متصارعى اللعبة الذين يفتقرون إلى الثروات الأدبية بسبب اتساع الحيز الدولى بطريقة تدريجية منذ قرنين، كما سمح باستمرار المفهوم غير الاكيد والمزدوج للأدب (أو اللغة) الشعبى، بينما تحولت التقاليد

السياسية بصورة غير ملموسة، وأعاد الكتاب ابتكار هذا المفهوم وأنتجوه فى سياقات سياسية ولغوية وأدبية جد مختلفة، فالشعب ليس كياناً مشكلاً يمثل الكتاب المتحدث الرسمى باسمه : فهو قبل كل شيء ، بالنسبة للكتاب، بناء أدبى (أو أدبى - سياسى) ونوع من أنوات التحرير الأدبى والسياسى له استخدام المميز، وطريقة لإنتاج شيء مختلف .. ومن ثم يشكل رأسماً أدبياً عندما يعانى الكتاب من العوز الأدبى، وهى انتشار الأيديولوجية والعقيدة الشيوعية منذ بداية القرن العشرين فى الأوساط الأدبية والفكرية - ولا سيما عند المناضلين القوميين للمناطق التى تحارب بقية استقلالها السياسى - ظهور معايير سياسية وجمالية وأدبية جديدة تم باسمها تأكيد الطابع "الشعبى" للأدب .

ونشأت المنافسات الأولى ذات الطابع الجمالى والسياسى المتصل فى الأحياز الأدبية الآخذة فى الظهور حول هذا المفهوم نفسه ؛ إذ ولد كل مفهوم وكل تعريف للطابع الشعبى للأدب وجماليات وأشكال أدبية خاصة، وتبلورت الصراعات الأولى حول التعريف "السليم" للشعب والطابع "الشعبى" أو اللاشعبى للإنتاج الأدبى، وباسم الشعب بوصفه "طبقة"، رفض بعض المفكرين - الذين أجروا نوعاً من المزايدة داخل حوار ذى ألفاظ سياسية - فرض التعريف القومى للشعب ؛ ومن ثم تبنا موقف المعارضة السياسية وطالبوا باستقلال أدبى نسبى وغريب^(٨) .

ويوضح تشكيل الحيز الأدبى الأيرلندى بصورة جلية هذا الانفصال وهذه المنافسة الجمالية، وتولدت حركة النهضة الأيرلندية فى ملتقى "اللحظتين" السياسية والأدبية، لأن الانتقال من "الرومانسية" إلى "الواقعية" أيضاً لحظة انزلاق دلالية سياسية تقود من فكرة الشعب بوصفه أمة إلى فكرة الشعب بوصفه طبقة، فازدواج معنى اللفظ يسمح - أيضاً - باستخدامه بطريقة مزبوجة، ويأخذ التناقض مع الجمالية المثالية - التى رقاها بيتس- بداية شكل الواقعية الريفية التى تجسدها واقعيات كورك Cork ، ثم فرض شان أوكيسى الكاتب المسرحى الملتزم فى المعركة القومية، واقعية المدنية وواقعية الطبقة الكادحة والواقعية العمالية: ويعد أوكيسى من أوائل الكتاب الأيرلنديين الذين أكدوا التزامهم الشيوعى، وكان هذا التحول الجديد - الجمالى ظاهرياً، والسياسى واقعياً- حتى ذلك الوقت أحد آخر تحولات علم الجمالية الأدبية الشعبية - القومية .

حكايات وأساطير وشعر ومسرح قومي

واعتباراً من "ابتكار" مفهومى: "الشعب"، و"الأمة" فى نظريات هيردر، وإعادة تأويل مؤسسى الآداب "القومية" الأولى لهما، أصبحت الحكايات والروايات والقصائد والأساطير الشعبية، التى تم جمعها ونشرها فى نواوين - كما قام بعض الكتاب القوميين بتحويلها وإعادة صياغتها - أول مورد أدبى يمكن معرفة كنهه، وتتلخص أول أعمال شعراء النهضة الأيرلندية فى إعادة جمع الروايات الشعبية وتقييمها ونشرها، إذ إنه يفترض تعبيرها عن العبقرية النوعية للشعب الأيرلندى وعرضها "للثروات" الأدبية القومية الأيرلندية، وقد اشتهر كل من بيتس وليدى جريجورى Lady Gregory، وإدوارد مارتين Edward Martyn، وجورج مور George Moore، وبادريك كولوم وتم الاعتراف بهم بوصفهم المتحدث الرسمى باسم العبقرية الشعبية الأيرلندية، ثم تحولت تدريجياً هذه الروايات التقليدية التى تم استعادتها من الماضى وترقيتها إلى قالب للعديد من القصائد والروايات والحكايات والمسرحيات التى تمت عملية إضفاء الطابع الأدبى على الروايات التقليدية فى كل أشكالها (كوميديا، وتراجيديا، ومسرحيات رمزية أوريغية).

وفى الدول التى ترتفع فيها نسبة الأمية مثل أيرلندا فى نهاية القرن الماضى، ويقل أو لا يوجد بها التقليد المكتوب، تعد محاولات نقل الممارسات الشفهية إلى مكتوبة وسائل "لخلق" أدب، وبهذه الصورة تتحول الممارسات الشعبية إلى "ثروات" أدبية، ويتعلق الأمر بالفعل بعملية كيميائية صعبة: تحويل الممارسات (الثقافية أو اللغوية) الشعبية، التى تعد أشكالاً للعادات والتقاليد الغريبة حتى ذلك الحين بالنسبة لأى تقييم أدبى إلى "ذهب" ثقافى أو أدبى وإلى "قيمة" معترف بها تسمح بالانفاذ إلى الكوكب الأدبى، ويتم بعد ذلك - وعادة فى نفس الحركة - إرساء مسرح قومي - شعبى .

وبعد عملية الجمع الفولكلورى والشعبى والقومى الأوروبية المرتبطة "بالثورة الفقهية" للقرن التاسع عشر، بدأ مفكرو وكتاب الدول التى ظهرت فى أعقاب عملية تصفية الاستعمار فى المغرب العربى وأمريكا اللاتينية وأفريقيا السوداء - من نفس هذا المنطق - فى بناء تراث ثقافى، انطلاقاً من تفسير جديد للنموذج الألمانى المتأثر بالسلالات، واستطاعوا - هم الآخرون، بهذه الطريقة - قياس الممارسات الشعبية ونشرها وتحليلها ونقلها إلى أدب مكتوب، بعد أن ظلت هذه الممارسات حتى ذلك الحين فى منأى عن أى اعتراف قومي أو ثقافى، وهكذا قام العديد من الروائيين الجزائريين

بالتوازي بعمل سلالى ومشروع روائى، فقد كان مولود معمارى (١٩١٧ - ١٩٨٩)، على سبيل المثال فى الوقت نفسه روائياً وأثنويولوجياً وكاتباً مسرحياً، وقد بدأ بكتابة الروايات الشهيرة مثل، "الثل المنسى"^(٩)، التى تقدم النماذج الأدبية المقتنة، وعمل تدريجياً لتكوين ثقافة نوعية مجدداً، وكتب فى نفس الفترة مسرحيات^(١٠) وشرع فى وضع قواعد اللغة البريرية^(١١) ونشر مجموعات قصصية بريرية^(١٢) وقصائد قبلية قديمة^(١٣)، واختار كتاب آخرون مثل مولود فرعون (١٩١٣ - ١٩٦٢) إنتاج أعمال روائية شبه سلالية: وقد أضفت الطبيعية الوصفية لروايات مثل "ابن الرجل الفقير"^(١٤) أو "الأرض والدم"^(١٥) - الحاصل على جائزة الشعبية سنة ١٩٥٢ - أهمية شبه وثائقية، قريبة من المثالية السلاسلية، وفى الوقت نفسه، أخذت المطالبة القومية شكل عرض "ثروات" الأمة الأدبية فى صورة تعدد القصص والأساطير التى تشكل إرثها وإخراجها، بما فى ذلك إخراج الروايات، ولكن لكى يتسنى لعملية التراكم الأدبى أن تبدأ، كان لازماً إيجاد متصارع للقيام بهذه المهمة بطريقة واعية وعلنية، أى كاتب يحول بطريقة لائقة هذه الثروة الشعبية إلى مواد أدبية، فرواية "مكونايمان" (Macounaima) للروائى البرازيلى الكبير ماريو دى اندراد Mario De Andrade ، هى فى الوقت نفسه - وفقاً لما يؤكد مؤلفها - "منتقيات من الفولكلور البرازيلى"^(١٦)، ورواية قومية، كما سنرى ذلك بالتفصيل فيما بعد .

ويتعين دراسة القصص المكتوبة بلغة اليوروبا التى ألفها دانييل أولورنفيكى فاجنوه (١٩٠٣ - ١٩٦٣)، والتى ترجم جزءاً منها وول سوينكا Wole Soyinka فى نفس هذا الاتجاه، ومما لاشك فيه أن فاجنوه هو أول من كتب - بلغة اليوروبا - التقليد الشفاهى لشعبه، وأولى رواياته، "مغامرات صياد فى الغابة المسكونة" (Les aventures d'un chasseur dans la forêt hantée) تتضمن موضوعات وبصفة خاصة تقنيات سرد القصص والأساطير الشعبية، وتم إعادة طبعها ست عشرة مرة حتى عام ١٩٥٠، وسريعاً ما اشتهرت فى المدارس وبين جمهور المثقفين النيجريين^(١٧)، والحق أن هذا الكتاب "السادج" والكلاسيكى الشعبى والذى يعد وثيقة شبه سلالية، لم يرق إلى مستوى الأدب والتراث القومى إلا عن طريق ترجمة سونيكاه له وتعليقه عليه، إنما ينتمى أصلاً إلى تقليد اليوروبا ويتحدث بصفة خاصة عن طريق "مزج الصوت والحركة"^(١٨)، وبعد ذلك، رفض الجيل الأول من المفكرين النيجريين الذين سعوا إلى الشهرة عن طريق المغالاة

فى التصويىب اللغوى وتطبيق المعايير السردية الغربية، روايات أموس توتولا^(١٩) Amos Tutuola التى كانت تروى بلغة إنجليزية صينية ثم نقلها بسذاجة إلى اللغة المكتوبة، قصص خيالية، مليئة بالوحوش والأرواح الشريرة والأشباح التى تظهر فجأة فى حياة الشخصيات ، ولكن طالب بها بداية وول سوينكا الذى كان يرى أن لغة أموس توتولا الشعبية تمثل نوعاً من الحد الفاصل لغئات الفهم الأدبى الغربى: "فهذا النوع من الإنجليزية يضرب النقاد الأوروبيين فى نقطة ضعفهم، ألا وهو السأم من لغتهم والبحث التقليدى عن أشياء جديدة مثيرة للضحك"^(٢٠)، ثم طالب بها بعد ذلك بن أوكرى ، أحد ممثلى آخر جيل من الكتاب النيجيريين، واشتهر بين النقاد منذ نشر رواياته "طريق الجوع"^(٢١) (The Famished Road) فى لندن عام ١٩٩١، وينفصل هذا الكتاب بطريقة حادة عن الواقعية الجديدة للرواية النيجيرية، مقررناً عالماً من الأشباح والأرواح - قريب الشبه من عالمى فاجونوا Fagunwa وتوتولا- إلى الوصف الأكثر واقعية لنيجيريا المعاصرة، وأظهر بذلك خاصية رؤية نوعية للعالم ، كما يقترح أيضاً سبيلاً روائياً جديداً جد مبتكر، يرتبط بتقليد ثقافى ودينى ، والحق أن بن أوكرى قد اقترب بهذا الأسلوب من مشروع أسلافه فى مجال الأدب، بيد أنه رفض أن يضع نفسه فى ماضٍ أسطورى، ليجعل من هذه الأساطير - على العكس من ذلك - أدوات لوصف الحاضر وتحليله .

ويعد المسرح - هذا النوع الأدبى الذى يتخذ موقفاً وسطاً بين الشفاهية والكتابة - أحد الحول الأدبية (شبه) العالمية، فى المناطق التى تتسم بارتفاع نسبة الأمية ورأس المال الأدبى الضعيف، مثل أيرلندا فى العشرينيات وبعض الدول الأفريقية فى يومنا هذا، ويعد المسرح - وهو فن شفاهى بامتياز - فى آن واحد أدباً شعبياً وأداة "تطبيع" للغات الآخذة فى الظهور، وترتبط ممارسته ارتباطاً مباشراً ببعث القصص الشعبية التقليدية ودفع قيمتها: "فى أيرلندا - على سبيل المثال - يعد المسرح أحد طرق تحويل الممارسات الأدبية إلى موارد أدبية مقننة وشرعية ، ويتعلق الأمر بتثبيت لغة شفاهية عن طريق انتقالها إلى الكتابة، ثم نقل هذه اللغة المكتوبة إلى شفاهية أدبية وخطابية، وبتعبير آخر، يعد المسرح فن تحويل جمهور شعبى إلى جمهور قومى يطالب به الأدب القومى الناشئ، ويمكن للكاتب فيه استخدام كل الموارد المرتبطة بالكتابة وسمو الفن الأدبى - كما فعل بيتس - مع اللعب على المظهر الشعبى للشفاهة، والمسرح أيضاً هو الفن الأدبى الأكثر قرباً من الاهتمامات والمطالبات السياسية"^(٢٢)

الذى يسمح بتنظيم معركة أو معارضة سياسية، ففي أحياز أدبية ناشئة عدة لا تنفصل عمليات إعادة جمع التراث الشعبى والمطالبة (وإعادة ابتكار) بلغة قومية تتميز عن لغة المستعمر وخلق مسرح قومى عن بعضها البعض .

ويتسنى لنا إدراك العلاقة المباشرة والأساسية بين اختيار المسرح والمطالبة بلغة قومية جديدة بالمقارنة بين موقف أدب "صغير" فى بداية القرن - الأدب البديهي كما رأى كافكا - وبين خط سير كاتبين فى مرحلة ما بعد الاستعمار فى السبعينيات والثمانينات، ينتميان إلى مجالين لغويين مختلفين، وتنشط حياتهما العملية إلى مرحلتين" بمجرد اتخاذ القرار (السياسى والأدبى) بالتحول نحو المسرح واستخدام لغة شعبية جديدة ؛ وهما : الجزائرى كاتب ياسين ، والكينى نجوجى واثيو نجو^(٢٣) Ngugi Wa Thiong'a .

وقد تحدثنا عن اكتشاف كافكا للغة والثقافة اليديشية، المرتبطتين بما أطلق عليه هو نفسه "المعركة القومية" ليهود أوروبا الشرقية فى بداية القرن، من خلال المسرح، وسمحت له فرقة مسرحية يديشية، قادمة من بولندا مروراً ببراغ، بقاء الحركة القومية اليديشية عام ١٩١١: فلم يسمح له الممثلون اليهود برؤية أعمال رواد الأدب الشعبى اليهودى الجديد فحسب، ولكن برؤية حقيقة صراع قومى وسياسى يهودى كان يجهل حتى وجوده، وكما هو الحال فى كل الآداب القومية المناضلة، عبرت المعركة اليديشية السياسية - التى أخذت أيضاً أشكالاً لغوية وأدبية - عن نفسها وانتشرت فى أوروبا والولايات المتحدة عن طريق المسرح لجمهور ناطق باللغة اليديشية جاهل فى غالبيته، وتحمس كافكا إزاء المسرح اليديشى، بوصفه فناً شعبياً حياً ومزوداً بكل الصفات التى تعترف بها مختلف النظريات القومية كثقافة قومية "حقيقية" (لغة، تقليد، أساطير شعبية)، ويعد شغفه المقياس الدقيق لأثر المسرح على كل الحركات القومية: وتعد شهادته فى حد ذاتها أداة غير عادية لفهم الشكل الذى يأخذه انتشار الأفكار القومية عبر المسرح .

واعتباراً من السادس من أكتوبر ١٩١١، بينما كان قد رأى أول مسرحية فى الرابع من هذا الشهر - وربما أيضاً بعض العروض فى ١٩١٠ - كتب فى يومياته: "يحدونى الأمل فى رؤية مسرح يديشى كبير، لأنه بالرغم من كل شيء ، ربما عاب العرض قلة عدد الممثلين وعدم دراستهم للألوار دراسة تامة ، كما يحدونى الأمل فى

معرفة الأدب اليديشي الذي يخول إليه بلا انقطاع موقع المعركة القومية التي تحدد كل الأعمال، وهو بالتالي موقع لا يشغله أى أدب بهذه الصورة المستمرة، حتى لو كان أدب أكثر الشعوب المقهورة^(٢٤)، وإسحق لوى، مدير الفرقة هو الذى كشف له - خلال الأسابيع التي قضاها في براغ - أسرار هذه اللعبة وهذا الأدب، ومن ثم قام المسرح بالنسبة لكافكا - بالرغم من جهله باللغة اليديشية - بدور التلقين لصراع يهدف إلى التحرر على المستويات: السياسية، واللغوية، والأدبية .

وهكذا نجد الإبداع المسرحي في سياقات تاريخية وسياسية جد مختلفة ؛ وهذا يعنى أن اللجوء إلى المسرح في مواقف النشأة القومية يفرض نفسه كحل شبه عمومي بالنسبة لمؤسسى الآداب، بالرغم من عدم تشكيل هذا اللجوء خاصية تاريخية أو ثقافية، فقد تم إقرار الكاتب الجزائري، كاتب ياسين (١٩٢٩ - ١٩٨٩) في باريس بوصفه كاتباً كبيراً للحدثة الأدبية والبحث الشكلي بروايته "نجمة" Nedjma (١٩٥٦)، التي كتبها باللغة الفرنسية، ثم عند استقلال الجزائر، اعتباراً من ١٩٦٢، تحول إلى المتطلبات السياسية والجمالية واللغوية للحيز الأدبي الجزائري في مرحلة التكوين، وبعد نفيه لفترة، تخلى تماماً عن نشاطه الأدبي السابق، وبين عامي ١٩٧٠ و ١٩٨٧، أدار فرقة مسرحية (حركة العاملين الثقافية) التي جابت الجزائر، مسهمة بهذه الطريقة في خلق الأدب الجزائري الجديد، ولتحقيق هذا الهدف، كان على كاتب ياسين التخلي عن بعض الأشياء : بداية، انتقل من الرواية الأكثر تمسكاً بالصورية إلى المسرح، وتحول من اللغة الفرنسية إلى العربية وجاهد لتأكيد لغة قومية محررة من كل الأغلال التقليدية، وكان الأمر يتعلق بالنسبة له "بأن يسمع الجزائريون تاريخهم"^(٢٥) في مختلف لغاتهم الشعبية، اللغة العربية العامية والأمازيغية، ويؤكد قائلاً : "إذا ما أخذنا في الاعتبار موقفى في الجزائر، فمن البديهي أن هناك مشكلة سياسية تشكل أساس كل المشكلات، وذلك لأن البلد واللغة في حالة تكوين، وتحمل المشاكل السياسية المرتبة الأولى: ومن يتحدث عن السياسة يتحدث بالضرورة عن جمهور شعبى، وهو جمهور حد عريض، وبما أن هناك رسالة يتعين تبليغها، فمن المناسب التوجه إلى الحد الأقصى من الناس"^(٢٦)، وبعبارة أخرى، يرتبط اختيار الشكل المسرحي لدى كاتب ياسين ارتباطاً مباشراً بتغيير الحيز الأدبي واللغة: فهو يسعى إلى التأثير على جمهور قومي بأشكال وبلغة شفوية ولكن أدبية في نفس الوقت وقريبة من نفسه، "كيف يتسنى القضاء على الأمية؟ كيف يمكننا التصرف لنكون شيئاً مختلفاً عن مجرد كتاب

يتحدثون على مستوى يفوق مستوى شعوبهم، مضطرين للجوء إلى حيل لتفهمهم شعوبهم، مجبرين غالباً بالمرور عن طريق فرنسا؟ [...] ، إنها مشكلة سياسية [...] ، [فالشعب] يجب أن يرى نفسه ويسمعها، وهي تتحرك على خشبة المسرح، كيف لا يفهم نفسه عندما "تتحدث بلسانه هو لأول مرة منذ قرون طويلة؟" [...] ، وتعد "محمد خذ حقيبتك"، مسرحية شفوية، ثلاثة أرباعها باللغة العربية والرابع باللغة الفرنسية، وهي مسرحية شديدة الشفاهية حتى إنتى لم أكتبها بعد، ولا أملك منها إلا شريط عرض سينمائي^(٢٧) .

وقد اتخذ الكاتب الكيني نجوجى وا ثيونجو Ngugi Wa Thiong'o (الذى ولد عام ١٩٢٨) خط سير مشابه للغاية ؛ فقد بدأ حياته العملية ككاتب باسم جيمس نجوجى ونشر نصوصه الأولى باللغة الإنجليزية ، كما كتب "الناسك الأسود" Black Hermit وهي مسرحية تم تقديمها فى أوغندا ولاسيما عام ١٩٦٢ بمناسبة أعياد الاستقلال^(٢٨)، ثم بعد استقلال كينيا عام ١٩٦٣، عاد إلى اسمه الأفريقى ونشر سلسلة من الروايات تدور حول مسألة الهوية والتاريخ القوميين^(٢٩)، بتقديم أهم اللحظات فى تاريخ المجتمع الجيكويوى الذى ينتمى إليه ، وقام بالتدريس فى جامعة نيروبي فى ١٩٦٧، ثم بمكرير بأوغندا حيث شارك فى وضع منهج أدب أفريقى، ولكن العنف السياسى الذى استقر تدريجياً فى المنطقة والأشكال الأكثر مأسوية للرقابة السياسية منعت حصول العمل الأدبى على استقلاليته، وسريعاً ما ندد نجوجى بالنظام السياسى المستبد لجومو كينياتا، المؤسس التاريخى للقومية الكينية، ورئيس الجمهورية فى الفترة من ١٩٦٤ وحتى ١٩٧٨، ولذا اتخذ التزامه شكلاً نوعياً وجذرياً: فبعد كتابه "بيتيلات من دم"^(٣٠) (Petals of Blood) الذى نشره عام ١٩٧٧، قرر تكريس نفسه "لأبناء الريف" والقيام بنوع من "العودة إلى مسقط الرأس"^(٣١)، وليتسنى له التحول - وفقاً لنفس آلية كاتب ياسين - ترك اللغة الإنجليزية لصالح لغته الأم، لغة الجيكويوى، وقرر العمل فى مجال المسرح^(٣٢)، وبعد تقديم إحدى مسرحياته، "نجاهيكا نديندا"^(٣٣) (Ngaahikandeenda)، قبض عليه عام ١٩٧٧ وكتب خلال سجنه قصة بلغة الجيكويوى، وهى عبارة عن نص شديد الشبه بالشكل المسرحى، نشرته فى لندن دار نشر هينمان Heinemann عام ١٩٨٠، تحت عنوان "كيثانى موثرابين" Calthani Mutharabaini والذى ترجم بعد ذلك إلى اللغة السواحيلية، ثم إلى الإنجليزية^(٣٤)، وبعد قضائه عاماً فى السجن، نفى إلى لندن .

وينفس الطريقة في كيبيك، في وقت ظهور أولى حركات الاستقلال، وبينما تحدث واضعو نظريات استقلال كيبيك عن "احتلال" محافل كندا الإنجليزية لهم، قلبت مسرحية ميشيل ترمبليه Michel Tremblay "السلفات" (Les Belles Soeurs) قواعد اللعبة الأدبية الكيبكية تماماً، وكتبت المسرحية باللغة الجوالية وتم إخراجها عام ١٩٦٨، وهي تقدم مجموعة من السيدات العاملات في مونتريال، وقد لاقى نجاحاً عظيماً في الحال، ومنح ترمبليه اللغة الجوالية - وهي لغة شعبية تم اعتبارها حاملة لواء القومية - عن طريق الكتابة المسرحية فقط، وضعاً أدبياً: فتقديم هذه اللغة على المسرح أكد شرعيتها بوصفها لغة الشعب في كيبيك وبوصفها لغة أدبية .

جمع الإرث

إلى جانب إعادة جمع القصص والأساطير ونشر - وهي أيضاً وسيلة اعتراف - المسرح للغة المشتركة، كان أمام الكتاب الواقعيين تحت السيطرة استراتيجيات أخرى تم تطبيقها في سياقات تاريخية وسياسية مختلفة ، ولا يمكن خلق جزء من الموارد الأدبية القومية وتجميعه إلا عن طريق الاستيلاء على الثروات المتاحة ، وهكذا عندما رفض دي بيليه المحاكاة الخالصة للكلاسيكيات، أوصى الشعراء الفرنسيين بالاستيلاء على التركيبات اللاتينية "لإثراء لغتهم، وكناية "الابتلاع" و"التحويل" التي استخدمها كررها خلال قرون توحيد الحيز الأدبي الأربعة - بصورة شبه ثابتة - كل من سعى إلى تحويل جزء من التراث الأدبي الموجود لصالحه، بسبب افتقاره للموارد النوعية^(٣٥) .

ويمكن أن يتم نقل الثروة الأدبية عن طريق استيراد تقنيات ومهارة أدبية، ويتعين في هذا الاتجاه فهم أحد النصوص التي نشرها أليجو كرينتيه Alejo Carpentier في هافانا في الثلاثينيات ، وكرينتيه هو شاب كوبي نفي في باريس - بعد أن ساعده روبرت ديسنوس - عند مروره بكوبا - في الفرار من نظام الديكتاتور ماشادو - وقد التقى بالسرياليين، ثم حاول البحث عن نوعية كاريبية ولاتينية أمريكية، ولا سيما بتطوير "عنصر السحر" الخاص بروتون Breton لما سيطلق عليه فيما بعد - بعد "الواقعية السحرية" لأسلر بييتري- "الواقع الخارق"^(٣٦)، وفي مقال لمجلة كارتللس Car- teles التي تصدر في هافانا، علق فيه على العدد الأول لمجلة تصدر باللغة القشتالية وتنتشر في باريس - إيمان Iman (أبريل ١٩٣١) - وكان هو مدير تحريرها^(٣٧)، اقترح

أليجو كريبنتييه نوعاً من البيان التأسيسي للأدب اللاتيني - الأمريكي، يكون نوعاً من المقابل التام للدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها، وقال: "يستلزم كل فن تقليد وظيفي [...]، وإذا يبدو لزاماً أن يعرف شباب أمريكا القيم التمثيلية للفن والأدب الأوروبي الحديث معرفة عميقة، والهدف من ذلك لا يتمثل في أداء عمل محاكاة شاق، أو - مثلما يفعل الكثيرون - كتابة روايات صغيرة تنقصها الحرارة والشخصية، منقولة عن نماذج من وراء البحار، ولكن الهدف يتمثل في الوصول إلى أعماق التقنيات، عن طريق التحليل وإيجاد وسائل بناء قادرة على ترجمة أفكارنا وحساسيتنا بوصفنا أمريكيين لاتينيين بصورة أقوى، وعندما قال لنا ديجو ريفيرا^(٢٨) - Diego Rivera - هذا الرجل الذي خفقت له روح قارة - "أستاذي بيكاسو"، فإن هذه الجملة تثبت لنا أن فكره ليس بعيداً عن الأفكار التي عرضتها للتو، فمعرفة تقنيات مثالية لمحاولة اكتساب مهارة مماثلة لها وتجنيد الطاقات لترجمة أمريكا بأقوى صورة ممكنة: هذا ما يجب أن يكون عليه إيماننا في السنوات المقبلة، حتى لو لم تكن نملك - في أمريكا - تقليداً في المهارة"^(٢٩).

وكان أليجو كريبنتييه قائد تأسيس الثورة الأدبية والفنية لأمريكا اللاتينية وباعثها وفاعلها، عندما أصبح هو نفسه أحد أعظم الروائيين في القارة، وبوضوح الرؤية الذي يتسم به المفكرون الممزقون بين ثقافتين، قام بلا موارد بإثبات حالة تبعية كاملة لأمريكا اللاتينية، وبوصفه مؤسس استقلال حاسم، يعد منشوره نقطة بداية فن أدبي جديد، وبعد ستين عاماً، عرفنا أن هذه الثورة الثقافية قد حدثت، وأن نص كريبنتييه كان كنبوءة اكتمال الذات Self-fulfilling prophecy : فقد قدم أدباً شرعياً ومعتزلاً به في العالم بأسره، توج بأربع جوائز نوبل، واكتسب استقلالاً جمالياً حقيقياً بسبب تشكله حول أسلوبية مشتركة لمجموعة من الكتاب، ويجد نجاح هذا الاستيلاء مبدأه في "التحويل" الأصلي للموارد الذي سمح للكتاب بالدخول في منافسة والتخلص من الخضوع الجمالي بتكديس رأس المال الأدبي القادر على تحرير هذا الأدب الجديد بطريقة تدريجية، من خلال الأجيال المتعاقبة، ولذا كانت الطريقة الوحيدة، في رأي أنطونيو كنديو - للتغلب على التبعية المؤسسة لأمريكا اللاتينية، هي "القدرة على إنتاج أعمال متميزة، تحت تأثير، لا النماذج الأجنبية الحالية، ولكن النماذج القومية السابقة [...]، وفي حالة البرازيل، ينبثق مبدعو حداثتنا بدرجة كبيرة من الطليعة الأوروبية - ولكن شعراء الجيل اللاحق، في الثلاثينيات والأربعينيات، ينبثقون عن هؤلاء المبدعين كما رأينا في نتاج التأثيرات لدى كارلوس درومون دي اندراد Carlos Drummond de

Andrade أو موريلو منديس Murilo Mendes [...] ، وعلى أى حال، يمكننا القول بأن خورخى لويس بورخس ، يمثل أول حالة لتأثير مبتكر لا يمكن إنكاره، تمارس بطريقة واضحة ومعتترف بها على الدول المصدر بفضل أسلوب جديد لتصوير الكتابة^(٤٠)، ويتعبير آخر، لا يمكن لأدب نوعى حقيقى ومستقل أن يرى النور، إلا اعتباراً من تراكم أدبى، أصبح هو نفسه ممكناً عن طريق الاستيلاء على إرث .

وقد تم تصور "الواقعية السحرية" والتفكير فيها استدلالياً بوصفها عملاً خلاقاً لتأسيس ثقافى واستقلال فكرى، وتعد هذه الواقعية السحرية لمحة عبقرية وضربة قوة، وفرض ظهور مجموعة متماسكة من الناحية الجمالية - فى أواخر الستينيات ، على المحافل النقدية الدولية ، فكرة وحدة أدبية حقيقية على مستوى القارة، كانت مجهولة حتى ذلك الحين فى مراكز اتخاذ القرار، وأكدت جائزة نوبل التى حصل عليها جابريل جارسيا ماركيز عام ١٩٨٢ هذا الاعتراف الجماعى، الذى بدأ بإقرار ميغيل أنجل أستورياس Miguel Angel Asturias قبل ذلك بعدة عقود (جائزة نوبل لعام ١٩٦٧) .

وأخذت نبوءة أليجو كرينتييه على الفور شكل المطالبة بنوعية أدبية تخص القارة الأمريكية اللاتينية فى مجملها (والجزر الناطقة بالإسبانية، ومنها كوبا)، وتواترت الأحداث وفقاً لمسيرة رسمها هو نفسه، ولا تزال خاصة حالة أمريكا اللاتينية تكمن حتى يومنا هذا فى تشكيل ثروة أدبية لا داخل حيز قومى ولكن داخل حيز قارى، ويفضل وحدة لغوية وثقافية هياها المنفى السياسى الذى كان يجبر المفكرين إلى مغادرة بلادهم والانتقال إلى أى مكان على مستوى القارة ، تمثلت استراتيجيات مجموعة الكتاب التى يطلق عليها "الطفرة" (وناشريهم)، فى بداية التسعينيات، فى المطالبة بوحدة لغوية قارية، ناتجة عن "طبيعة" أمريكية - لاتينية مفترضة، وفى يومنا هذا يتسنى لنا الحديث عن حيز أدبى فى طور التشكيل على مستوى أمريكا اللاتينية بأسرها ؛ فلا يزال المفكرون والكتاب يتحاورون ويتناقشون عبر الحدود ومازال اتخاذ المواقف السياسية والأدبية يأخذ طابعاً قومياً وقارياً .

ولكن فى حالة العوز الثقافى والأدبى واللغوى الذى تعاني منه بعض الأحيان الأدبية - ولا سيما فى مرحلة ما بعد الاستعمار - يمكن لعملية جمع الإرث التى لا يمكن تفاديها أن تأخذ نبرات مثيرة للمشاعر، وهكذا، يصف الروائى الجزائرى محمد ديب (المولود فى عام ١٩٢٠) - بأسلوب موجه وواقعى - الضرورة التى يستشعرها

الكاتب في هذه البلاد، هو مجرد من أية موارد نوعية، للقيام بعملية اختلاس رمزية: ويستحيل تصور فقر الوسائل الممنوحة له حتى تبدو وكأنها تتحدى كل مصداقية، فاللغة والثقافة والقيم الفكرية ومقاييس القيم الأخلاقية، كل تلك الهبات التي نلتقاها في المهدي لا يمكن لها أن تسدي له أية خدمات [...] ، فما الحل إذن؟ يستولى هذا اللص دون تردد على أدوات أخرى، لم تصنع من أجله ولا من أجل الغايات التي يعتزم تحقيقها، وما المانع، إن هذه الأدوات في متناوله، وسيطوعها لخدمة أهدافه، فاللغة ليست لغته، والثقافة ليست ميراث أسلافه، وتركيبات فكره وهذه الفئات الفكرية والأخلاقية تسرى في بيئته الطبيعية، فالأسلحة التي سيستخدمها هي أسلحة مزبوجة^(٤١).

استيراد النصوص

تعد الترجمة، التي تهدف إلى ضم تراث أجنبي وموائمة لثقافة المتلقي، وسيلة أخرى لزيادة التراث، وكان هذا السبيل هو الذي سلكته ألمانيا الرومانسية، فخلال القرن التاسع عشر كله، حاول الألمان - إلى جانب "إبداع" وصناعة أدب بوصفه تعبيراً قومياً وشعبياً - الاستيلاء على الموارد الأدبية اليونانية اللاتينية لتشكيل رأس المال الذي ينقصهم؛ مطبقين بهذه الطريقة، بعد ثلاثة قرون، نفس استراتيجية دي بيليه تماماً، وسمح اللجوء إلى التراث القديم، اليوناني والروماني، للألمان بأن يسلكوا طريقاً مختصراً لضم منجم ضخم للثروات الكامنة، ولتصور عملية ترجمة الكلاسيكيات القديمة بوصفها ضمّاً شبه صريح للتراث الأدبي العالمي، فقد تم فهم هذه العملية كنوع من استيراد النصوص إلى أراضى اللغة الألمانية^(٤٢)، وشكلت أيضاً محاولة لرفض طموح اللغة الفرنسية إلى مرتبة "لاتينية الحديثين" وبصورة أهم محاولة للدخول في منافسة مع الأمم الأدبية الأكثر قدماً والأكثر امتلاكاً، للكلاسيكيات القومية المعترف بها على المستوى الدولي، والإعلان نفسه عن هذا الطموح بوصفه أحد المهام الكبرى للأمة الألمانية يشير إلى اتخاذ المنافسة شكل استكمال الصراع ضد (وعن طريق) اللغة اللاتينية، الذي بدأه دي بيليه في القرن السادس عشر، واستكمل الرومانسيون بنفس الأسلحة، نفس الصراع بغية تحقيق السيادة الأدبية، وبتطبيقهم "برنامجاً" حقيقياً لترجمة^(٤٣) الكلاسيكيات القديمة إلى الألمانية، فقد عقدوا العزم أيضاً على الصراع في مجال الأقدمية، وهكذا كتب جوته: "ويعيداً عن إنتاجنا الخاص، فقد بلغنا - بفضل

استيلائنا التام على كل ما هو أجنبي، درجة جد عالية من الثقافة"، كما قال في مناسبة أخرى، بتبرة شديدة الشبه لتبرة دى بيليه: "إن قوة أية لغة لا تكمن في رفض الأجنبي، لكن في ابتلاعه"^(٤٤). وناط هيردر - مقتبساً من توماس أبت Thomas Abt - مهمة قومية للمترجم: "إن هدف المترجم الحقيقي أكبر من مجرد أن يجعل الأعمال الأجنبية مفهومة للقارئ، وهذا الهدف يرفعه إلى مرتبة المؤلف، ويحوّله من صاحب محل صغير إلى تاجر كبير يثرى بالفعل الدولة [...]، وهؤلاء المترجمون يمكن أن يصبحوا كتابنا الكلاسيكيين"^(٤٥). وكتب بنجامين نفسه في "مفهوم النقد الفني عند الرومانسية الألمانية" (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik) فيما يشبه البديهية: "يتمثل العمل الرومانسي الدائم للرومانسيين في إلحاقهم أشكالاً رومانية إلى الأدب الألماني، وقد وجهوا مجهودهم بوعي تام، نحو الاستيلاء على هذه الأشكال وتطويرها وتنقيتها"^(٤٦).

وقطع المفكرون الألمان في العصر الرومانسي على أنفسهم جعل اللغة الألمانية الوسيط المميز في "سوق التبادل العالمي الكوني"، وكذلك جعلها لغة أدبية، ومن ثم كان لازماً - بنفس الطريقة - نقل الكلاسيكيات العالمية الأوروبية العظيمة إلى الألمانية والتي كانت تنقص التقليد الألماني مثل: شكسبير، وسريانتس، وكالدرون، وبيترارك، ثم "ترقية" اللغة الألمانية وتطويرها عن طريق "غزو" قياسات أجنبية، أي عن طريق إدخال تقاليد نبيلة في الأشكال الأدبية الألمانية، وكلنا يعلم أن نوفاليس Novalis حاول بهذه الطريقة فرنسة لغته الألمانية حتى في مفرداتها^(٤٧)، ولكن يمكننا بصفة خاصة الحديث عن "اتخاذ اللغة الشعرية الألمانية شكلاً يونانياً"، من خلال ترجمة الكلاسيكيات القديمة ولاسيما كلاسيكيات هوميروس التي ترجمها فوس Voss (الأوديسة عام ١٧٨١ والألياذة عام ١٧٩٣)، وسمح هذا النقل، إلى اللغة نفسها، وفي الأشكال الأدبية، لما يعد نموذجاً لكل ثقافة، للغة الألمانية بالمنافسة مع كبرى اللغات الأدبية، وهكذا استطاع جوته الإعلان عن أمل بوصفه حقيقة: "يسهم الألمان منذ زمن طويل في الوساطة والاعتراف المتبادل، فمن يفهم اللغة الألمانية يجد نفسه في سوق تقدم فيه كل الأمم إنتاجها"^(٤٨). وفي أحد حواراته مع إخرمان Eckermann، كان أكثر وضوحاً: "إنني لا أتحدث هنا عن الفرنسية، فهي لغة الحوار، وهي لغة لا غنى عنها في الرحلات لأن الجميع يفهمها ويمكن استخدامها في كل البلاد بدلاً من مترجم فوري، ولكن فيما يتعلق باليونانية والرومانية والإيطالية والإسبانية، يتسنى لنا قراءة أفضل أعمال هذه

الأمم في ترجمات ألمانية ذات نوعية متميزة حتى لا يكون هناك داع لإضاعة الوقت في عناء تعلم اللغات^(٤٩)، ومن ثم كانت اللغة الألمانية في زمن تطبيق برنامجها الضخم للترجمة، تطمح في الحصول على لقب لغة عالمية جديدة، بمعنى لغة أدبية .

وفي ظل هذا المنطق، يمكننا بصورة أفضل فهم ظهور نظريات - مركزية في الفكر الرومانسي - عن الترجمة، وتعد هذه النظريات إحدى الوسائل التي تلجأ إليها للصراع في مجال الأقدمية الأدبية والفكرية - وبغية استكمال عمل جماعي "لإثراء" قومي، كان يتعين بالفعل، بطريقة منطقية، الإعلان عن بطلان الترجمات الفرنسية لنفس هذه النصوص اللاتينية واليونانية ومن ثم التنظير - بطريقة تناقض الممارسات الفرنسية - لما يجب أن تكون عليه الترجمة "الحقيقية"، ومن ثم مثلت جهود فقه اللغة التاريخي الذاتية - وبون تعارض - أنوات في الصراع الألماني القومي، ويمكن للنظريات الأكثر نوعية ظاهرياً القيام بدور أنوات الصراع في الحيز الأدبي الدولي، وهكذا تقوم نظرية الترجمة الألمانية، والممارسة التي نشأت عنها، على مقابلة حرفية مع التقليد الفرنسي، ففي نفس الحقبة كانت النصوص القديمة تترجم في فرنسا بون الاكتراث بالأمانة في النقل، ودفع موقف الثقافة الفرنسية السائد في ذلك الوقت المترجمين إلى ضم النصوص بتطويعها لجمالياتها الخاصة بسبب عرقيتهم وعماهم، وكتب شليجل "Schlegel" عن الفرنسيين عن طريق تشكيك ذي طابع هيردري في العالمية الفرنسية: "كما لو كانوا يأملون، أن يتصرف كل أجنبي في بلدهم ويرتدي ملابس وفقاً لتقاليدهم، مما يؤدي إلى جهلهم التام بالأجانب"^(٥٠)، وعلى العكس من ذلك في ألمانيا، وبغية مناقضة التقليد الفكري الفرنسي : تم تنظير مبدأ الأمانة، وكتب هيردر: "وماذا عن الترجمة؟ لا يمكن في أي حال من الأحوال تجميلها [...] ، فالفرنسيون الذين يشعرون بالفخر إزاء نوقهم القومي، يستقون منه دائماً بدلاً من التوائم مع نوق حقبة أخرى [...] ولكن بالنسبة لنا - نحن الألمان المساكين - فعلى العكس، بسبب افتقارنا حتى الآن إلى جمهور ووطن، وبسبب عدم خضوعنا حتى الآن لأي نوق قومي متعسف، نريد رؤية هذه الحقبة كما هي"^(٥١) .

وعلاوة على ذلك، سمح النحو المقارن بين اللغات الهندو - أوروبية، الذي أدخله اللغويون وعلماء فقه اللغة الألمان، برفع اللغات الجرمانية إلى نفس مرتبة قدم اللاتينية واليونانية، فوضع اللغات الجرمانية في مكانة لائقة في عائلة اللغات الهندو - أوروبية

وأعلن سمو اللغات الهندو - أوروبية فوق اللغات الأخرى، مثل - بالنسبة للغويين الألمان - إعطاء أدوات لا مثيل لها للصراع ضد السيادة الفرنسية، ويقبول سلامة تأسيس الشرعية التي يتم تعريفها بالأقدمية اللغوية - الأدبية بطريقة ضمنية، قدم فقهاء اللغة بذلك أسلحة علمية في المنافسة القومية التي قام بها مجمل الحيز الأدبي الألماني، وهذا لا يعنى تنفيذ مشروع جماعى وصريح فى ألمانيا لمنافسة فرنسا - على الرغم من وضوح الرؤية الشديد لكل المتصارعين الواقعين تحت سيطرة - ولكن يعنى بالأحرى إن فقه اللغة نفسه - الذى بذل جهوداً موضوعية عظيمة فى دراسة اللغات والنصوص - يدخل فى إطار منافسة مؤسسة لمجمل الحيز الأدبى والفكرى الألمانى وقت ظهوره، ومن ثم سمحت اللغويات بوصول اللغة الألمانية إلى أقدمية، ومن ثم إلى "أدبية" رفعتها - وفقاً لفئات الفكر والتمثيلات الثقافية المتدرجة للعالم - إلى مستوى اللغة اللاتينية، وسمح فرج أسلوبى تشكيل الثروة الأدبية لألمانيا ببلوغ صف قوة أدبية أوروبية سريعاً .

وبالإضافة إلى هذه الواردات الأدبية، يمكن للأحياء غير المزودة بصورة كافية، والتي تكمن مواردها الثقافية - فى معظمها - فى ركام حضارة قديمة عريقة (مصر، إيران، اليونان . .)، والتي رأت القوى الفكرية العظمى وهى تستولى على تراثها، السعى إلى استعادة مواردها الخاصة؛ لاسيما النصوص القومية التى سلبت منها، فعملية الترجمة الداخلية - التى يقوم بها العديد من مفكرى هذه البلاد المتمثل فى نقل لغة قومية من حالتها القديمة إلى حالتها الحديثة - ترجمات من اليونانية القديمة إلى اليونانية الحديثة - على سبيل المثال - يعد طريقة لاستعادة وتأميم النصوص التى ضمنتها كل النول الأوروبية الكبرى منذ زمن بإعلان عالميتها ثم مع المطالبة بالاستمرارية اللغوية والثقافية التى تنتج عنها هذه النصوص، وأسهم نوجلاس هايد بترجماته الإنجليزية للأساطير الشعبية الغالية إسهاماً عظيماً فى إثراء الحيز الأدبى الأيرلندى، ورقت ترجماتة الداخلية - بطريقة ما - رأس المال القومى فى اللغتين .

ويتعين بنفس هذا المعنى فهم الطبعة النقدية لأغانى عمر الخيام - عالم الرياضيات والفلك والشاعر الذى عاش فى القرنين الخامس والسادس الهجرى حوالى (١٠٥٠ - ١١٢٣)^(٥٢) - للكاتب الإيرانى صادق هدايت Sadeqh Hedayat؛ فربما تلخص قصته المأسوية وحدها الموقف الفظيع الذى يعانى منه كتاب هذه الدول، المبتزون ثقافياً والمحكوم عليهم بوجود أدبى صعب ومتطرف، سويرى نقاد صادق

هدايت أنه: "الكاتب الإيراني الوحيد الذي يتمتع بشهرة دولية"^(٥٣)، وقد انتحر عام ١٩٥١ في باريس، وكان صادق هدايت قد درس بجامعة السريون في العشرينيات، وعاد إلى بلاده في بداية الأربعينيات، بعد أن كتب في الهند، بين عامي ١٩٣٥ و١٩٣٧، ما يمكن اعتباره اليوم عملاً عظيماً ويحمل عنوان "البومة العمياء" La Chouette Aveugle، الذي ترجم إلى الفرنسية بعد وفاته بعامين^(٥٤): "إنه العمل الأدبي الحديث الوحيد لإيران الذي يمكنه الوقوف أمام الأعمال الكلاسيكية لبلاد فارس، وكذلك أمام الكتب العظيمة للأدب العالمي في القرن الحالي"^(٥٥) وقد ترجم هدايت أعمال كافكا إلى اللغة الفارسية، كما كان مولعاً بفارس القديمة مما جعله يشعر بانقسام شديد بين حداثة أدبية لا يستطيع النفاذ إليها وعظمة قومية زائلة: ومر بالتجربة المشتركة لتقليد منهار في الزمن المعاصر والزمن المعاصر من خلال ركाम التقليد"^(٥٦).

وتحليله الأدبي والتاريخي لنصوص الخيام بوسائل تاريخية غربية يتم باسم استعادة العمل "الأصلي"، ضد تشويش وتقريبات وأخطاء غالبية المعلقين الذين اكتفوا بضم العمل إلى اهتمامات أوروبية، دون رؤية وحدته ولا تماسكه، لغياب النظرة الفارسية النوعية، وحل صادق هدايت النصوص - وذلك للتمرد على التقليد الزمني لبلاده - وفقاً للفئات الغربية للثورة على التقليد الديني لبلاده وعلى مقتضيات تقليد فقه اللغة الألمانية، وكان قد استولى على التعليقات العلمية والشرعية لأعمال الخيام^(٥٧)، منتزِعاً بهذه الطريقة من الحيز الأدبي الإيراني أحد الكلاسيكيين الذي كان من الممكن أن يروج له في السوق الأدبية الدولية.

ويشرح عمل كاتب جنوب أفريقيا مازيزي كوني Mazizi Kunene في استخدام نفس هذه الآلية، فقد ترجم إلى الإنجليزية "الملحمة الزولو" التي نسخها هو نفسه، وتعد هذه الترجمات "الداخلية"، بالنسبة لكتاب الأمم "الصغيرة"، إحدى طرق جمع الموارد الأدبية المتاحة.

وتهدف كل هذه الاستراتيجيات إلى تشكيل تراث أدبي، أي إيجاد وسائل "كسب" الوقت الضائع أو "تعويضه" أو "أخذه" أو "العثور عليه"، وتعد علاقة القوة غير مواتية من وجهة نظر الأقدمية، ويعتمد السمو الأدبي اعتماداً كبيراً على الأقدمية التي تضرب الأصول الأدبية جنورها فيها.

ولذا تعد "المعركة من أجل الأقدمية" - أو نفس الشيء بالنسبة للمجتمعات التي علق تاريخها، بالنسبة "للاستمرارية" - أدق أشكال الصراع في العالم الأدبي من أجل رأس المال الأدبي وعن طريقه، وفي الأوساط الأدبية الآخذة في الظهور، يعد الإعلان عن أقدمية البناء الأدبي، في الشكل الخاص بالتجمعات الوطنية، أي في شكل "الاستمرارية" القومية إحدى الاستراتيجيات النوعية لفرض الذات أو للدخول في اللعبة بالطموح في امتلاك موارد أدبية كبيرة .

ويعد الحصول على اعتراف باستحقاق الانتماء إلى أقدم الأصول الأدبية (أو الثقافية بالمعنى الواسع) موقفاً متنازعاً عليه حتى إن أكثر الأمم امتلاكاً لرأس المال الأدبي يجب عليها إيجاد السبل لتأكيد صدارتها التاريخية حتى لا تواجه باعتراض على موقفها .

ويظهر بهذه الطريقة ستيفان كوليني تأكيد مؤرخي الأدب الإنجليزي خلال القرن التاسع عشر على الاستمرارية الأكيدة للتقليد الأدبي والاستمرار اللغوي، ويشرح: "الشعور بالاستمرارية هو الشرط الأول لتعريف الهوية، ومن ثم لإضفاء الشرعية على الفخر بكبرى الأعمال السابقة"^(٥٨)، وأكد سكيت Skeat، المتخصص الإنجليزي في دراسة النصوص الأدبية في عام ١٨٧٣ أن عيون طلبة المراكز "يجب أن تكون مفتوحة على وحدة اللغة الإنجليزية، وعلى وجود تعاقب متواصل للمؤلفين، منذ حكم ألفريد وحتى حكم فيكتوريا، وعلى أن اللغة التي نتكلمها اليوم هي بصورة مطلقة لغة واحدة في جوهرها منذ اللغة العامية وقت غزو الإنجليز للجزيرة لأول مرة . . ." ^(٥٩) .

وبنفس هذا المنطق، يمكن للدول البعيدة نسبياً عن المركز مثل المكسيك أو اليونان بعيداً عن فترات الانقطاع أو الانفصال - الاستناد إلى ماض ثقافي عريق، سعياً للحصول على ميزة من شأنها تعديل موقفها في البنيان العالمي، ولكن بسبب قيام الأمتين المكسيكية واليونانية الحديثتين خلال القرن التاسع عشر فقط، فلا يتسنى لهما المطالبة بلا تحفظ بالموارد الثقافية التي استرديتها، بعد فترات من الفصل التاريخي العميق كما يصعب نجاحها في المنافسة فعلياً مع المراكز الأدبية الكبيرة .

وحاول أوكتابيو باث في "متاهة الوحدة" في الخمسينيات، ترقية الهوية القومية المكسيكية وتأسيسها، باستعادة استمرارية مفقودة بين كل الموروثات التاريخية ، ولا سيما بالتوفيق بين إرث ما قبل كولومبس وتاريخ الاستعمار الإسباني والهيكل

الاجتماعية التي خلفها، وحاول خاصة، فى هذا الكتاب الذى أصبح، أحد كلاسيكيات المكسيك القومية، قيادة بلاده إلى الحداثة السياسية والثقافية بإعلان استمراريته التاريخية وواجبه كناقذ فى الوقت ذاته إزاء هذا الإرث السياسى، وبعد ذلك بحوالى أربعين عاماً فى خطاب حصوله على جائزة نوبل، أشار إلى أن الأمر يتعلق برهان أساسى فى تكوين المكسيك ومستقبلها وثقافتها، مؤكداً: "إن المكسيك فى عهد ما قبل كولومبس بمعابدها وآلهاتها هى بالتأكيد عبارة عن كومة من الركام، بيد أن الروح التى تحركها لم تمت، وتتحدث إلينا بلغة الرمزية عن الأساطير والخرافات وطرق المعيشة والفنون الشعبية والعادات، ويفرض عليك وضعك ككاتب مكسيكى الإنصات إلى ما يقوله هذا الحاضر وهذا الوجود، عليك بالاستماع إلى هذا الوجود والحديث معه وفق رموزه ؛ ثم نقله" (٦٠) .

ويبدو مصطلح "استمرارية" - أيضاً - فى حديث أحد كبار الكتاب المكسيكيين وهو كارلوس فونتس Carlos Fuentes ، وعلى الرغم من معرفتنا - بون شك - بنماذج تاريخية قليلة لمثل هذا "الفضل" الناتج عن "اكتشاف" أمريكا، أكد فونتس فى "المرأة المدفونة" على "الثبات" الثقافى للقارة: "ويمتد هذا الإرث من ركام تشيتشن إيتزا Chichen Itza وماشويشو حتى التأثيرات الهندية على فن الرسم والبناء الحديثين، ومن الفن الباروكى فى الحقبة الاستعمارية حتى الأعمال الأدبية للمعاصرين مثل خورخى لويس بورخس أو جبريال جارسيا ماركيز [...] ، وقليل من ثقافات العالم تملك مثل هذه الثروة بمثل هذه الاستمرارية [...] ، ويدور هذا الكتاب حول البحث عن استمرارية ثقافية تستطيع إيضاح هذا الشقاق الاقتصادى والسياسى وانقسام العالم الإسباني والسمو فوقهما" (٦١) .

ونفس هذا المنطق - منطق الترقية عن طريق استعادة استرداد ملكية الإرث القديم - هو الذى أدى باليونان وقت ظهورها كأمة خلال القرن التاسع عشر، إلى محاولة إعادة تكوين وحدة تاريخية وثقافية قومية كرد فعل خاصة للفرضيات (المتهمة) الألمانية التى تقول بأن اليونانيين الحديثين لا يجرى فى عروقهم أى نقطة دم هليينية، وهم من أصل سلافى (٦٢) ، وليس لهم أى امتياز بالنسبة لإرث لا يملكونه: إنها حقبة الفكرة العظيمة، وعلى المستوى السياسى، توحى الفكرة العظيمة مشروع ضم إلى الأمة الأراضى التى استعمرها فى الماضى الأسلاف البيزنطيون المشهورون - بما فيها بالتأكيد قسطنطينية -

فى محاولة لإقامة نوع من الاستمرارية فى الأرض والتاريخ ، وبالنسبة للمفكرين، أثارت "الفكرة العظيمة" دراسات تاريخية وفولكلورية ولغوية، كما دفعت الكتاب إلى العودة إلى تقليد جمالى قديم "لإثبات" انتمائهم إلى الهلينية، ولتأكيد نظرية "الفكرة العظيمة"، نشر المؤرخ قسطنطين باباريجوبولوس Constantin Paparrigopoulos بين عامى ١٩٦٠ و ١٩٧٢ كتابه الضخم والشهير "تاريخ الأمة اليونانية" أقام فيه "استمرارية" بين مختلف عصور التاريخ اليونانى: العصر القديم ، والعصر البيزنطى ، والعصر الحديث .

ولكن عانى اليونانيون من نوع من الإعاقة بسبب دخولهم فى منافسة عن طريق "جمع الإرث" الذى كانوا هم ضحيته، "فنقل" النصوص اليونانية القديمة إلى اللغة الألمانية أدى كما رأينا إلى إلحاقها بالتراث الألمانى بداية، ثم إلى التراث الأوروبى، نازعاً من الأمة اليونانية الشاب ثروتها الكامنة العظيمة، وكان كبار المتخصصين وعلماء فقه اللغة ومؤرخو اليونان القديمة من الألمان، ومما لا شك فيه أن عملية "نزع الطابع اليونانى" عن اليونانيين التى قام بها هؤلاء باسم العلم والتاريخ كانت - ولو بصورة جزئية - طريقة - نُظِرَ لها الألمان - لإبعاد كل من قد يفكر فى المطالبة بالإرث باسم نوعية قومية .

وبعد الإعلان عن الأقدمية الأدبية استراتيجية فعالة حتى إن الأمم الأدبية الأكثر "شباباً" تلجأ إليها، فجرترود شتاين - على سبيل المثال - التى اهتمت اهتماماً شديداً بتأسيس أدب أمريكى، أعلنت فى "سيرة أليس توكلاس الذاتية" (L'Autobiographie d'Alice Toklas) : تتحدث دائماً جرترود شتاين عن الولايات المتحدة بوصفها أقدم دول العالم، لأن أمريكا - بفضل التحولات الناجمة عن الحرب الأهلية وإعادة تنظيم التجارة التى استتبعتها - خلقت القرن العشرين، والحق أن كل دول العالم قد شرعت لتوها لتعيش حياة القرن العشرين أو فى تجهيز نفسها لتعيشه، وأمريكا، التى بدأت نحو عام ١٨٦٠ فى خلق القرن العشرين هى بالتالى أقدم دول العالم^(٦٣)، ويخدم القياس شبه التاريخى هنا إعلاناً ذاتياً بسيطاً عن الأصالة: فأمام ضرورة إثبات أقدميتها القومية لتتمتع بحق المواطنة فى العالم الأدبى، لم تجد شتاين ملجأ سوى مجرد ضربة قوية .

وفى مؤتمر له فى تريستا ذكر جويس نفسه - بالرغم من تحفظاته - وفى الشكل الظاهرى والجمالى لإنكاره أسبقية وأقدمية وبالتالي الفجوة الشاسعة بين أصالة

الثقافة الأيرلندية ودناءة نسب الثقافة الإنجليزية: "لا أرى ما يمكن انتظاره من هذا التفاخر العقيم الذى يتمثل فى التذكير دوماً بأن فن النممة فى الكتب الأيرلندية مثل "كتاب كيلز" (The Book of Kells)، و"كتاب ليكان الأصفر" (The yellow book of Lecan)، و"كتاب البقرة الحمراء" (The Book of the Dun Cow)، يرجع إلى عصر كانت فيه إنجلترا بلداً غير مثقف، وإن هذا الفن بنفس قدم الفن الصينى أو إن أيرلندا كانت تصنع وتصدر إلى أوروبا أقمشتها الخاصة قبل عدة قرون من وصول الفلامنديين الأوائل إلى لندن لتعليم الإنجليز كيفية صنع الخبز"^(٦٤).

ولكن إزاء صعوبة "إنتاج" أقدمية، يمكن لبعض المطالبين بالشرعية الأدبية تبني استراتيجيات أخرى: فهم يسعون إلى الدخول فى المنافسة برد القياس الأدبى السائد، وهكذا، قبل جرترود شتاين، ووفقاً لنفس النموذج، حاول والت وايتمان فرض فكرته الغربية عن "التاريخ" القومى الأمريكى: "تاريخ المستقبل" فبسبب عدم امتلاكه لأى تراث تاريخى - يمكنه من تكديس موارد نوعية - سعى إلى المقابلة بين الحاضر وما وراء الحداثة، وإلى المزايدة بالمستقبل، وإلى إحلال المستقبل محل المعاصر - والإعلان عن أن الحاضر كنتاج وامتياز مقتصر على التاريخ - لا يكفى كقياس لكل مبادرة أدبية، وكذلك اعتبار الحاضر مستقبلاً، ومن ثم طليعة - شكلاً منذ زمن طويل الحل الذى تبناه الأمريكيون الذين - لرغبتهم فى التخلص من وصاية لندن - سعوا دائماً إلى إسقاط أوروبا بإعلانها كماض تم تجاوزه، ولتسنع لهم فرصة لينظر إليهم ككتاب، ولقبولهم بهذا الوصف، سعوا إلى إنكار القانون الزمنى الذى وضعته أوروبا، بزعمهم أنهم ليسوا "متأخرين"، ولكن "متقدمين"، وهكذا تم رفض "العالم القديم"، وزج به نحو الخلف، وهكذا تشكل الأدب القومى الأمريكى، أو على أى حال النصيب "المتأمر"، فى مقابل الاتجاه "التأريى"، وذلك لاستخدام مصطلحات - أوكتابيوبات - لهذا التقليد الأدبى بالمقابلة بين فكرة أو صورة الابتكار، والعذرية والمغامرة المستحدثة فى عالم جديد يمكن أن يحدث فيه كل شىء وعالم قديم مشبع وضيق كتب فيه من قبل كل شىء، وفى جزء من كتاب "مثل خلجان جنوفريه"^(٦٥) (Genouvrier)، بعنوان أدب وادى المسيسبى، أعلن والت وايتمان فى ١٨٨٢، وهو يبدأ علم أنساب أدبى: "لا يحتاج الفكر إلا لحظة مداولة، أينما كان فى الولايات المتحدة ليرى بوضوح أن الشعراء الذين نجدهم فى الكتب والمكتبات، مستوردين من إنجلترا ومقلدين أو منقولين هنا، غرباء عن ولاياتنا، حتى لو

كنا نقرؤهم بنهم، وليتسنى لنا فهم عدم مواعنتهم الجذرية لزماننا وأرضنا، أو الصغر الموجز أو المفارقات التاريخية أو لا معقولية كثير من صفحاتهم - من وجهة نظر أمريكية - يتعين العيش أو السفر لفترة في ميسوري وكنساس وكولورادو [...] ، وهل سيأتى اليوم - لا يهم إن كان بعيداً - الذى تتحول فيه هذه النماذج والأمثلة للجزر البريطانية بما فيها التقليد الكلاسيكى الثمين إلى مجرد ذكريات وموضوعات دراسة؟ هل سيظهر التنفس الخالص والمظهر البدائى والإسراف والغزارة التى لا حدود لها فى شعرنا وفننا، ليشكل طريقة قياس؟^(٦٦) وفى "أوراق الحشيش" الذى يتغنى "بالعالم الجديد" أكد فى "الإهداء": "إننى أتغنى بالرجل الحديث [...] ، أرسم تاريخ المستقبل"^(٦٧) .

وتتمثل استراتيجية ويتمان فى الرجوع بالزمن والإعلان عن نفسه بوصفه مبدعاً للجديد والمبتكر ويسعى إلى تعريف وضعه ككاتب أمريكى ونوعية الأدب الأمريكى اعتباراً من فكرة الجدة المطلقة: "هذه المناطق الأمريكية التى لا يمكن تقليدها" يجب - كما يقول - "انصهارها، داخل آلة تقطير قصيدة ممتازة [...] تعكس هويتنا، لا يشوبها أية لمحة من أوربا وأرضها وذكرياتها وتقنياتها وروحها"^(٦٨)، ونرى أيضاً بطريقة صريحة تماماً، أن رفضه لقياس مركزى للزمن يعد بداية رفضى للتبعية للندن وتأكيداً لاستقلال سياسى وجمالى .

ولكن عندما وضع راموز فى موقف مماثل تقريباً فى ١٩١٥، عند عودته إلى فود، لجأ إلى استراتيجية أخرى ، ففي ظل غياب تراث تاريخى أو ثقافى فودى كان من شأنه تعويض "العجز" الزمنى، حاول المقابلة بين الخلود والتاريخ، وبين زمن الفلاحين الثابت والحاضر الأبدى للعادات والممارسات الزراعية والجبال والمناظر وبين حاضر الحداثة الأدبية، وعادة ما تعد العودة المقررة والهجومية إلى الأصول اعتراضاً على سلامة تأسيس آليات الاعتراف المركزى ومعاييره أكثر من كونها دفاعاً عن خاصية قومية أو أقليمية، وبغية إتاحة فرصة لمن لم يدركهم المركز ليحصلوا على اعتراف، يتعين "خفض قيمة" هذه المعايير بوصفها نسبية ومتغيرة والمقابلة بينها وبين حاضر مطلق وثابت، فالقيم الأبدية للحاضر المبتكر ستكون أكثر "حضوراً" من القيم، الوقتية بالتعريف، الخاصة بالحداثة الباريسية، وتحدث راموز بهذا المعنى عن رحلته بالقطار من باريس إلى سويسرا، بين قطبي الحياة الأساسيين، [...] والمنفصلين بصورة أكبر عن طريق الزمان أكثر من المكان، عن طريق القرون أكثر من الفراسخ، وهنا (فى فود)

ألا تسير الأمور كما كانت فى زمن روما أو ما قبل روما؟ هنا لا شىء يتغير البتة وهناك (فى باريس) كل شىء يتغير، يتغير باستمرار، فهنا يوجد نوع من الإطلاق، أما هناك فكل شىء نسبى^(٦٩)، وبعبارة أخرى يرجع راموز المسافة المكانية إلى بعد زمنى ويحول التأخير الموضوعى للحيز الفودى إلى ثبات يقترب من الخلود الراقى (روما)، ويتبنى بذلك الاستراتيجية (الدقيقة) الكلاسيكية: ولعدم الحكم عليه بالمقارنة التاريخية المؤسسة (الشكلية والجمالية والروائية) - التى تخضع لها دائماً الرواية التى يطلق عليها "ريفية" - سعى راموز إلى الخروج من الزمن، وأراد فرض نفسه كمرشح خارج الزمان، موجود دائماً وخالد، لا يخضع للتاريخ ولا لمصادفات الحداثة (التي لا يمكن له ادعاء منافستها) .

إنشاء العواصم

يعد إنشاء عاصمة أدبية إحدى المراحل الأساسية لتكديس الموارد الأدبية القومية، وهذه العاصمة هى بنك مركزى رمزى وهى المكان الذى تتركز فيه الثقة الأدبية، وبرشلونة التى تشكلت بوصفها عاصمة حقيقية أدبية و"قومية" لقطالونيا تجمع - مثلها مثل باريس ولندن - السمتين المؤسستين للعواصم الأدبية: سمعة عن ليبرالية سياسية وتركز رأسمال أدبى كبير، ويرجع تشكيل موارد برشلونة الفكرية والفنية إلى القرن التاسع عشر والحقبة التى أصبحت فيها المدينة مركزاً صناعياً كبيراً، ويؤكد روبين داريو الذى وجد فى قطالونيا التأييد اللازم لفرض الحداثة فى إسبانيا فى ١٩٠١ فى تأريخاته المرسلة من أوروبا: "وهذا التطور الذى يعبر عن نفسه فى العالم فى السنوات الأخيرة، مشكلاً ما نطلق عليه تماماً الفكر "الحديث" أو الجديد، نشأ هنا (فى قطالونيا) ونجح هنا أكثر من أى مكان آخر فى شبه الجزيرة [...] ، (والقطالونيون)، الذين يمكن أن نطلق عليهم رجال الصناعة والأثانيين . .

وقد أصبحوا عالمين مع بقائهم قطالونيين"^(٧٠) وفى بداية القرن، شهدت برشلونة مجموعة الـ Gats الأربعة، فن عمارة جودى Gaudi ومسرح أدريانو جوال Adriano Gual - وإنتاج أفلام برشلونة - وفكر أوجينو دورس Eugenio D'Ors لتأسيس كعاصمة ثقافية .

ومن وجهة النظر السياسية، أصبحت برشلونة معقلاً جمهورياً أثناء الحرب الأهلية، ومركزاً للمقاومة ضد الديكتاتورية: وعانت قATALونيا من قمع فرانكو بصفة خاصة، وقامت في قATALونيا مرة أخرى اعتباراً من الستينات ثم السبعينيات - بالرغم من الديكتاتورية - حياة فكرية مستقلة نسبياً وأقيمت دور نشر عديدة في برشلونة، وجاء الكتاب والمهندسون والرسامون والشعراء من القATALونيين وغيرهم ليعيشوا في العاصمة القATALونية التي نجحت في الاضطلاع بدور فكرى قومى ودور سياسى: وأصبحت نوعاً من الأرض الحبيسة الديمقراطية أو الليبرالية سمحت به السلطة الفرانكية، ويقول مانويل بازكيز مونتلبان^(٧١) "Manuel Vazquez Montalban": كانت برشلونة تعنى حتى السبعينيات - إلى حد ما - نظراً للسياق السياسى لإسبانيا، الإبداعية الديمقراطية، فقد كان هناك جو أكثر حرية من مدريد، ثم إنها كانت - ولا تزال - أهم مركز للإنتاج الأدبى فى كل إسبانيا وأمريكا اللاتينية، وأصبحت برشلونة هكذا العاصمة الأدبية للعالم الإشباني؛ فقد تسنى للكتاب الأمريكيين اللاتينيين تأكيد علاقاتهم الثقافية وتقديم نصوصهم فى أوروبا، دون الخضوع سياسياً؛ وذلك بالارتكاز على القطب البرشلونى، وهكذا بدأت أشهر وكيلة أدبية فى إسبانيا: كارمن بالسيلز Carmen Balcells، ممارسة نشاطها فى برشلونة ببيع حقوق نشر جابريل جارسيا ماركيز للعالم بأسره، ثم بعد ذلك تم نشر أعمال الروائيين الأمريكيين اللاتين فى إسبانيا فى الستينيات والسبعينيات بواسطة هي وناشرين آخرين مثل كرلوس بارال Carlos Barral.

ويحاول الكتاب فى يومنا هذا إعطاء هذه المدينة نفوذاً أدبياً، ووجوداً فنياً يضمها إلى الأدب نفسه ويأضفاء طابع أدبى عليها ويعلن طابعها الروائى، وبذل مانويل بازكيز مونتالبان ثم أدوارو مندوثا ومن ورائهما حشد من شباب الكتاب القشتاليين والقATALونيين - ومن بينهم كيم مونزو - جهوداً كبيرة لجعلوا من برشلونة إحدى الشخصيات المحورية لرواياتهم بزيادة عدد المشاهد الوصفية والحديث عن الأماكن والأحياء، ولجعلوا منها - بصورة شبه متعمدة - أسطورة أدبية جديدة.

وشرع جويس بنفس الطريقة تماماً بالنسبة لدبلن، بداية فى "سكان دبلن" (Dubliners)، ثم بصفة خاصة فى عوليس: وكان الأمر يتعلق بالنسبة له بترقية العاصمة الأيرلندية وإعطائها النفوذ الذى كان ينقصها عن طريق الوصف الأدبى، وقد بينا دور

وصف باريس فى تكوين الأسطورة الأدبية، وعلاوة على ذلك، كان إعطاء وجود أدبى لعاصمة قومية بمثابة نوع من الصراع الداخلى فى الحقل الأدبى بالنسبة للكاتب الأيرلندى ؛ فقد أراد التأكيد بالفعل - عن طريق الكتابة - على اتخاذ موقف جمالى والانفصال عن المعايير "الريفية" والفولكلورية التى كانت تسود فى الحيز الأدبى الأيرلندى، ويطبق المؤلفون الأسكتلنديون نفس هذه العملية فى يومنا هذا، ولتحقيق مصلحة سياسية وأدبية فى الوقت نفسه، يضيفى الكتاب قيمة على "جلاسجو الحمراء" عاصمة اسكتلندا العمالية والتى يسعون إلى منحها وجوداً أدبياً جديداً، فى مواجهة أدمبورج، "المدينة المتحضرة"^(٧٢)، والعاصمة التاريخية التى تقترن بكل كليشيات المحافظة القومية .

وفى بعض الأحياز القومية الأدبية، يمكن إدراك الاستقلال النسبى للمحافل الأدبية فى وجود (والصراع بين) عاصمتين، إحداهما - عادة الأقدم - تتركز فيها السلطات والوظيفة والموارد السياسية، ويكتب فيها أدب محافظ وتقليدى، يرتبط بالنموذج والتبعية السياسية والقومية، والأخرى - أحياناً أكثر حداثة - وعادة ما تكون ميناءً مفتوحاً على كل ما هو أجنبى، أو مدينة بها جامعة تطالب بحداثة أدبية وجذب نماذج أجنبية، وتدعو - عن طريق ترك النماذج الأدبية القديمة فى خط جرينتش - إلى الدخول فى منافسة أدبية عالمية، ذلك هو الهيكل العام الذى يمكنه تفسير العلاقات بين وارسو وكراكوفى، وبين أثينا وتسالونيك وبين بكين وشنغهاى ، وبين مدريد وبرشلونة ، وبين ريو وساو بولو ..

دولية الأمم الصغيرة

يؤدى وضوح الرؤية الخاص للمتصارعين البعيدين عن المركز إلى إدراك الصلات الوثيقة بين الأحياز الأدبية (والسياسية) الآخذة فى الظهور واستشعارها، ويؤدى عوزهم الأدبى المشترك إلى اتخاذ بعضهم بعضاً كنماذج أو مرجعيات تاريخية، ومقارنة وضعهم الأدبى وتطبيق استراتيجيات مشتركة بالمطالبة بمنطق السابقة، وفى هذا المنطق، يمكن تشكيل تحالف بين الأمم "الصغيرة" - أو بالأحرى من الإنتاج الدولى للآداب الصغيرة - يسمح لها بالصراع ضد السيطرة الأحادية للمراكز، وهكذا أصبحت بلجيكا فى بداية القرن العشرين بالنسبة لبلدان أوروبا الصغيرة نموذجاً،

ورأى الأيرلنديون - بصفة خاصة - الذين حاولوا التخلص من السطوة الإنجليزية والمطالبة بتقليدهم الثقافي الخاص، في النموذج البلجيكي دليل النجاح الممكن للبلدان الصغيرة في المجال الثقافي، ويسبب انقسام بلجيكا لغوياً وسياسياً ودينياً وخضوعها لسيادة فرنسا الثقافية، فقد قدمت نموذجاً للفصيليتين المتنازعتين: فقد أمكن للأنجلو أيرلنديين التمثل بميتزلنك وفرهارن Verhearen، الشعارين اللذين، رغم كتابتهما باللغة الفرنسية، لم يتم اعتبارهما ضمن الأدباء الفرنسيين^(٧٣)، وأما الأيرلنديون ذوو النزعة الأيرلندية، فقد اتخذوا هندريك كونسيونس Hendrik Conscience كنموذج لهم، لأنه شرع في إحياء اللغة الفلامندية، والتقى بيتس بميتزلنك في باريس ورأى فيه نموذجاً يمكن نقله، فقد كان زعيماً للحركة الرمزية ومنظراً لها، ومجدداً في مجال المسرح والشعر وفرض نفسه في باريس، مع المطالبة بانتمائه إلى الأمة البلجيكية، وكان هذا البلجيكي الناطق بالفرنسية - المولود في فلندرا والذي يقرأ الألمانية والإنجليزية والهولندية - كاتباً قومياً لا داعياً إلى القومية .

وقامت علاقة من نفس هذا الطراز بين أيرلندا والنرويج التي مثلها مثل بلجيكا بعد ذلك بقليل، طالبت بها مختلف الأحزاب المتصارعة، فقد كثر على الفور أنصار القومية الأيرلندية الكاثوليك، أنصار نهضة الغالية والاقتصار على الإنتاج الأدبي ذي الطابع "القومي"^(٧٤)، نموذج الأمة الأوروبية الصغيرة المحررة من نير الاستعمار الذي فرضه الدنماركيون منذ عصور طويلة، والذي وضع لغة جديدة بناء على مبادرة بعض الكتاب، ومن جانبهم استخدم المفكرون الأيرلنديون، وفي مقدمتهم جويس - وكذلك بيتس على صعيد آخر - أنصار انفتاح بلادهم على الثقافة الأوروبية، أعمال إبسن^(٧٥) كنموذج لإدخال فكرة الاستقلال الأدبي في أيرلندا؛ فالاعتراف بالكاتب المسرحي النرويجي في أوروبا كان - بالنسبة لهم - الدليل على أنه ليتسنى لأدب قومي جدير بهذا الاسم الحصول على الاعتراف على المستوى الدولي، يتعين عليه رفض الخضوع للقوانين التي يفرضها السلوك الديني ومتطلبات الشعب، وقد شعر جويس مبكراً - اعتباراً من ١٨٩٨ بلاشك - بالشفغ تجاه إبسن، وتقمص شخصية هذا الفنان المنفى طوعاً - فولعه بدانتى أخذ نفس الشكل ودعمه في أسطورة أدبية تجمع بين الفنان والمنفى - ومنحه في الفن المكانة - المحورية - التي كان برنيل Parnell قد احتلها بالنسبة له في الحياة القومية^(٧٦)، وتعلم حتى اللغة الدنماركية النرويجية ليتسنى له قراءة مسرحيات إبسن في نصها الأصلي، وكانت أولى دراساته "الدراما والحياة" (Le drame et la vie)، المستوحاة

بصورة كبيرة من تحليل شو Show فى "جوهر الإيسنية" (La Quintessence de l'ibsenisme) - والتي كتبها بعد مناقشة مع أحد زملائه فى الدراسة والذي كان يؤيد نظرية انهيار المسرح الحديث وتأثير إيسن الضار - تعنى بإثبات تفوق إيسن على شكسبير، وتعد هذه الدراسة محاولة اعتداء حقيقية على الرموز القومية البريطانية ؛ ودعا فيها إلى ضرورة دعم الواقعية فى الفن المسرحى ، وكان عشق جويس يأخذ شكل محاكاة هذا الكاتب المسرحى الذى، جاء من بلد حصل مؤخراً على الاستقلال السياسى ويكتب بلغة شبه مجهولة فى أوربا، وابتكر شكل أدب قومى جديد، وأصبح فى الوقت ذاته المتحدث باسم الطليعة الأوروبية المعنية بتحديث كل المسرح الأوروبى، وهذا هو السبب فى إمكانية قراءة عوليس بوصفها النسخة الدبلنية لبير جنت^(٧٧) (Peer Gynt) .

وأحد نصوص جويس الأولى عبارة عن نقد عنيف لسياسة بيتس المسرحية فى مسرح الآبائى (l'Abbaye) ، والنص الذى يحمل عنوان "يوم الدهماء" (Le jour de la populace) الذى كتبه جويس عام ١٩٠١ ليعترض على الاتجاه الداعى إلى الأيرلندية للمسرح الأدبى الأيرلندى وكذلك على اللجوء إلى الشعب بوصفه مؤسسة لحفظ الأساطير والتقاليد التى يتعين بعثها وإضفاء الطابع الأدبى عليها^(٧٨)، وقارن الشاب جويس - منذ السطور الأولى - بين أيرلندا والنرويج، وكتب: "يعد المسرح الأدبى الأيرلندى آخر حركات الاحتجاج على عقم المسرح القومى الحديث وكذبه، فمنذ نصف قرن، ظهر فى النرويج أول احتجاج [...] ، والحق أن شيطان الشعب أخطر من شيطان السوقية"^(٧٩)، وسمح تأكيد عبقرية إيسن وحدائمه لجويس برفض المواقف المقلدة للقدامى والمحافظة - سواء سياسية أم أدبية - مع ورود الطابع القومى للإنتاج المسرحى الكاثوليكي، الذى طالب فيما بعد بالجمالية الواقعية وذلك لتحقيق أهداف وطنية ولا عالمية، وكان إعجابه المعلن بإيسن طريقة لتأكيد كل مواقفه الجمالية والسياسية، وكان دائماً ما يقارن بين موقفه المتباعد إزاء القومية السياسية وبين موقف الكاتب المسرحى النرويجى .

ومنذ عام ١٩٠٠، لخص جويس عنف الصراع الذى دار فى كل أوربا حول أعمال إيسن وأهميته فقال: "كتب إيسن منذ عشرين عاماً "بيت الدمية" (Maison de poupée)، وشكل هذا العمل علامة بارزة فى تاريخ المسرح، ومنذ ذلك الحين، انتشر اسمه فى الخارج وجاب الأفق فى قارتين، مثيراً مناقشات ونقداً يفوق أى من معاصريه، واعتبره البعض رسولاً ومصلحاً اجتماعياً [...] ، وأخيراً كاتباً مسرحياً عظيماً، وهاجمه آخرون

بوصفه مزعجاً وفناناً فاسداً ومتصوفاً غير مفهوم، ووفقاً للتعبير التصويرى لناقد إنجليزى: "فهو يشبه الكلب الذى يعبث بالطين" [...], ويمكننا التساؤل عما إذا كان أحد غيره قد مارس مثله تأثيراً بهذا الامتداد على الفكر الحديث^(٨٠)، وهناك - بتعبير آخر - قراءة للأعمال الأدبية لا يقوم بها سوى الكتاب البعيدين عن المراكز الأدبية، ويلاحظون تماثلات وتقاربات هم وحدهم القادرون على حصرها، بسبب موقفهم، ولا سيما تأويل كتاب بعيدين عن المراكز لأعمال أقرانهم، الذى يحظى بكل الفرص ليكون أكثر "واقعية" (أى أكثر تأسيساً من الناحية التاريخية)، ويساء فهم هذا التأويل أو يتم تجاهله بسبب تجاهل البنيان العالمى للسيطرة الأدبية .

وهذه الفائدة المتبادلة التى يمنحها كتاب الأمم "الصغيرة" بعضهم البعض تأخذ طابعاً أدبياً وبنفس القدر سياسياً، أو بالأحرى تعد المقارنات الأدبية بنفس القدر تأكيدات ضمنية لتماثل سياسى، وإذا كانت النرويج والدنمارك قد نجحتا فى القيام بدور النقاط الاستدلالية والنماذج بالنسبة لأيرلندا، فقد تم ذلك انطلاقاً من رؤية سياسية تتسلح بمقارنة منهجية بين التجارب القومية، وكلنا يعلم هكذا أن بعض المنظرين السياسيين الأيرلنديين اقترحوا تطبيق نموذج الاستقلال المجرى داخل الإمبراطورية النمساوية على أيرلندا، وأراد آرثر جريفيث Arthur Griffith (١٨٧٢ - ١٩٢٢)، أحد مؤسسى حركة شين فين (Sinn Fein)، أن ينقل إلى أيرلندا حركة مقاطعة المندوبين المجرىين للبرلمان النمساوى والجهود المبذولة لصالح نهضة اللغة القومية والتى أدت إلى اتفاق مع النمسا وإلى استقلال سياسى حقيقى للمجر^(٨١) .

ويمكن للتحالف الظاهر والمعلن بين فناني البلدان "الصغيرة" فى مواجهة أحادية سيطرة المراكز، أن يكون له آثار موضوعية على الاستقلال والاعتراف، ويمكننا فى هذا المنطق فهم خط سير حركة كوبرا (Cobra) وتاريخها ؛ مما يسمح بوضع فرضية أن الحركات الصورية تعمل جزئياً وفقاً لنفس النموذج، وفى باريس ما بعد الحرب، والتى لم تكن عاصمة الأدب فحسب بل وعاصمة الرسم، حاولت السيرىالية المحتضرة استعادة مكانتها وأعلنت عن إبعادات جديدة عن الحركة، ولا سيما للسرياليين البلجيك الملتفين حول ماجريت Magritte ، وشعر فريق صغير من الفنانين البلجيك والدنماركيين والهولنديين - كرستيان دوترمان Christian Dotremont وجوزيف نواريه Joseph Noiret، وأسجر جورن Asger gorn، وكارل آبل Carel Appel، وكونستان Constan، وكورنيلي -

بالضيق من احتكار الفن والدولية اللذين صادرتهما طليعة السيريالية القديمة، ولذا قرر هذا الفريق الانفصال ، ووقع في باريس منشوراً بعنوان: "القضية كانت مسموعة" (Causa étaite entendue) ، يعد هذا المنشور إعلاناً وقحاً عن الاستقلال، وكتب بوترومون Dotremont: "لم تعد باريس مركز الفن"، وكذلك عن تأسيس جماعة جديدة: "بروح من الفاعلية نضيف إلى تجاربنا القومية تجربة جدلية بين جماعتنا" وتكونت تسمية كوبرا Cobra من الحروف الأولى للمدن الثلاث التي أعلنت بهذه الطريقة عن تحالفها وتضامنها، وأصبحت مراكز جديدة لإبداع فن محفوظ بدرجة أقل داخل الجماليات الجادة وهي: كوينهاجن ، وبروكسل ، وأمستردام، ويمكن لإدانة مركزية باريس الجذرية تفسير- جزئياً - إصرار أعضاء جماعة كوبرا على الانفجار الجغرافي للحركة التي أرادت أن تكون، حتى باسمها نفسه، واجهة للدولية بالفعل بالتناقض مع المركزية المتسلطة للمحافل الباريسية، وتمت المطالبة بالانزياح عن المركز والحركة بوصفهما حداثة وحرية، وهكذا تحدث جوزيف نواريه Joseph Noiret عن "الممارسة الجغرافية للحرية" (٨٢) .

وتحالفت ثلاث بلدان صغيرة تعترف لبعضها البعض لا بقراءة ثقافية فحسب ولكن بموقف متماثل من حيث نظرة المراكز لفنانيتها باعتبارهم هامشين أو مرفوضين (أو مقبولين) بطريقة أبدية، أعطى لهؤلاء الفنانين القوة لعدم اكتراثهم بأوامر الطليعة الفرنسية، ولا يكفي أن نقول إن كوبرا كانت ضد، لكنها كانت بالأحرى في حالة غضب شديد ضد باريس ، وضد السريالية ، وضد أندريه بروتون André Breton ، وضد المفكرين الباريسيين ، وضد المقتضيات الجمالية ، وضد التركيبية ، وضد احتكار الاحتجاج السياسي المتروك للحزب الشيوعي، وتأكدت الحرية التي حصلت عليها كوبرا في حوار مستمر مع التقليديين الباريسيين ، وتم وضع بعض المبادئ الموحدة للجماعة منها: الغياب اللازم للعقائدية بالتعارض الحر مع مقتضيات بروتون الجمالية، ومفهوم العمل كتجربة، مفتوحة دائماً ويجب القيام بها دائماً، وتعددت الابتكارات التقنية واللجوء إلى مواد زهيدة (قطع الخبز والصلصال والرمال وقشر البيض ودهان الأحذية . . . إلخ)، ورفض الاختيار بين التجريد والتمثيل (وكتب جورن Jom: "فن مجرد لا يؤمن بالتجريد" (٨٣) ، واختيار العمل الجماعي في مقابلة تقديس الفردية، وباختصار: قامت جماعة كوبرا على المقابلة شبه الحرفية للمذهب السيريالي والخيارات الجمالية الأخرى المعترف بها في ذلك الوقت في باريس: كنديسكي Kandisky

أو الواقعية الاجتماعية (فى ٩٤ قام جدل بين دوترومون ونواريه وبين مجلة الآداب الفرنسية) أو تجريدية مودريان Modrian الهندسية، وقال دوترومون: "قامت وحدة كوبرا بون شعار" ولا سيما فى البديهية المبهجة للألوان البدائية التى تصرخ وكأنها استفزاز .

وكان "خط الشمال" هو التوجه المحدد لكوبرا كما أصبح خط السير الذى اتبعه دوترومون، الذى كان مولعاً بالدول الإسكندنافية ، ولابونيا Lapone التى ابتكر فيها علاماته أو بالأحرى اللوجو الخاص به من الزجاج ومن الجليد، ويرجع هذا الطابع الشمالى - الذى يتم التأكيد عليه غالباً - إلى التقدم التنظيرى لرسامى الدنمارك، وكان للمجلات، التى أنشأت قبل وخلال الحرب كرمز لمقاومة المحتل النازى - وبصفة خاصة للوجود المؤثر لمنظرى الفن التجريدى الذين استوحوا من بوهاوس Bauhaus - مثل بجيزك بيترسن Bjerke Peterson الذى نشر عام ١٩٣٣ "رموز فى فن التجريد" - أثراً كبيراً فى تطوير الرسم والفكر التصويرى فى الثلاثينيات والأربعينيات فى الدنمارك، وارتكز جورن ، الذى كان أحد المنظرين الأساسيين لجماعة كوبرا، على هذا الإرث الألمانى - الدنماركى لإعطاء شكل وتماسك لمعارضته الخطيرة والسعيدة، وتعد العناية التى أولتها مجلة كوبرا منذ أعضائها الأولى للفن الشعبى مطالبة بنوعية ثقافية غير قابلة للتصرف خاصة بالشمال، وكذلك تأكيداً لابتكارية وحيوية وعالمية حقيقية، (يقول جورن: "الفن الشعبى هو الفن الوحيد الذى يتسم بالدولية"^(٨٤))، وهذه الحرية الشعبىة التى تم تأكيدها فى مواجهة الاصطفائية الفنية التى تقر بعض الفنانين الاستثنائيين، هى نفس الحرية التى سبقت الفن الخالص (دوبوفيه Dubuffet موجود فى مجلة كوبرا) : أى رسوم المجانين والأطفال .

وكانت حياة جماعة كوبرا الرسمية قصيرة: ففى ١٩٥١ - بعد ثلاث سنوات من إنشائها - تقرر إنهاء نشاط الجماعة، ونشر كل فنان أعماله بطريقة مستقلة وابتكر سبله، ومع ذلك، كان هناك رفضهم المشترك لمقتضيات باريس، التى سمحت لهم - أكثر من الأواصر الحقيقية التى تربط بينهم - ببناء تماسكهم الجمالى بطريقة تدريجية، ومنح الابتكار التدريجى لمقترحات مشتركة - ألقت رفضهم للمركز وأضفت عليه طابعاً عقلانياً - لحركة كوبرا وجوداً جمالياً حقيقياً، فقد تم فيما بعد استقبال كل هؤلاء الرسامين فى باريس حيث عرضت أعمالهم، وبسبب جرأتهم على التألف بصورة عبر قومية وثقافية ضد سلطة باريس المطلقة فى مجال الفن، حصلوا أخيراً على إقرار المحافل النقدية الباريسية .

الهوامش

(١) داخل الحركة العامة للمباينة الأدبية، يتعين تمييز مرحلة التأسيس (وتشكيل تراث أدبي) عن المراحل التالية، التي تبدأ خلالها عملية الاستقلال الأدبي عن الأحياء القومية .

(2) Samuel Burdy, Histoire de l'Irlande des origines à 1800 .P. 567 .Cité par Patrick Rafroidi, l'Irlande et le Romantisme, Lille, Presses universitaires de Lille, 1972 .P. 9.

(3) Ibid., P. 11.

(4) J. du Bellay, Deffence et Illustration de la langue Françoise, Op. Cit., P. 23 .

(5) A. Uslar Pietri, Insurgés et visionnaires d'Amérique latine, op. Cit., P. 55-56 .

(6) Alejo Corpentier, 'América ante la joven literatura europea' Carteles, 28 Juin 1931 .La Havane je traduis.

(7) C. F. Ramuz, Paris. Notes d'un Vaudois, op. Cit., p. 65.

(8) Kim yun -Sik, 'Histoire de la littérature Coréenne moderne .loc. Cit., p. 7.

(9) Paris, Plon, 1952

(10) La Mort absurde des Aztèques suivi de le Banquet (pièces de théâtre en 3 actes), Paris, Perrin, 1973 .Le Foehn ou la Preuve par neuf, Paris, Publisud, 1982. La cité du soleil, Alger, Laphonic, 1987 .

(11) Paris, François Maspero, 1976 .

(12) Tellem Chaho. et Machaho .:contes berbères de Kabylie, Paris, Bordas, 1980.

(13) Paris, François Maspero, 1980. Les Isefra. Poèmes de Si -Mohand -ou -Mhand, Paris, Maspero, 1969 .

(14) Paris. Éditions du seuil - 1954 .

(15) Paris. Éditions du seuil - 1953 .

(16) Préface inédite de l'édition de 1926 .citée par Michel Riaudel, 'Toupi or not toupi, Une aporie de l'être national .',Mocounaima, édition critique, P. Rivas (éd.), Paris, Stock, 1996 .P. 300.

(17) Cf. Alain Ricard, *Livre et Communication au Nigeria*, Paris, Présence africaine, 1975, P. 40 - 46 .

(18) D. Fagunwa et W. Soyinka, *The Forest of a Thousand Daemons*, Edimbourg, Nelson, 1969 .

(19) Récits publiés en Angleterre, *The Palm wine Drinkard* (Londres, Faber, 1952) et traduits en français par Raymond Queneau en 1953 sous le titre *l'ivrogne dans la brousse* (éd. Gallimard).

(20) Cité par D. Coussy. Op. Cit. P. 20 . Je traduis.

(21) *La Route de la faim*, Paris, julliard, 1991 (trad. Par A. Weill).

(٢٢) يمكن للسينما ممارسة نوع من الهجوم والإدانة السياسية في البلدان التي تمارس فيها النظم السياسية المتسلطة رقابة قوية على الفنانين .

(23) Piu Ngandu Nkoshama, *littératures et Écritures en langues africaines*, op. Cit., p. 326 .

(24) F. Kafka. *Journal*, op. Cit. P. 100 . Je souligne.

(25) Gilles Carpentier, 'Présentation ', in Kateb Yacine, *le poète comme boxeur*, Entretiens, 1958 - 1989 .textes réunis et présentés par. G. Carpentier, Paris, Editions du Seuil, 1994, P. 9.

(26) Kateb yacine, 'Le théâtre n'est pas sorcier '.entretien avec Jacques Alesandra, op. Cit. P. 77 - 68 .

(27) Kateb Yacine, op. Cit., p. 58 , 67 , 74 .

(28) Cf. Jacqueline Bardolph, *Ngugi wa Thiong'o, l'homme et l'œuvre*, Paris, présence africaine, 1991 , p. 17 .

(29) *Weep not, Child* (1964) , *the River Between* (1965), *A Grain of Wheat* (1969) .

(30) Ngugi wa Thiong'o, *Petals of Blood*, Londres, Heinemann, 1977 : *Pétales de sang*, Paris, Présence africaine, 1985 .

(٢١) في عام ١٩٧١، نشر سلسلة من الدراسات تحت عنوان Home- (Rentrer chez soi) coming.

(32) Cf. Neil lazarus, *Resistance in post colonial African Fiction*, op. cit., p. 214 .

(33) *I will Marry when I want*, Londres, Heinmann, 1982 .

(34) Londres, Heinmann, 1982 .Cf. Jacqueline Bardolph, *Ngugi wa Thiong'o, l'homme et l'œuvre*, op. Cit., p. 26 et 58 - 59 .

(٢٥) "صيد وإدخال وهضم الأجسام الأجنبية، تعد الوسائل الأكثر فاعلية للحفاظ على الهوية الذاتية مع

الثراء بهذه الإضافة الخارجية" . Haruhisa kats, *Dialogues et Cultures*, op. Cit., p. 36 - 41 .

- (٢٦) عرض كاريبتيه نظريته الشهيرة "المعجزة الحقيقية" في مقامة "مملكة هذا العالم" عام ١٩٤٩ .
- (٢٧) لم تصدر المجلة سوى عدد واحد بسبب الكساد الاقتصادي الذي ضرب في ذلك الوقت القارة الأمريكية وأوروبا.
- C. Cymerman. C. Fell (éds.), Histoire de la littérature hispano. Américaine de 1940 à nos jours, op. Cit., p. 47 .
- (٢٨) رسام مكسيكي (١٨٨٦ – ١٩٥٧)، وهو بصفة خاصة أبرز "الحيطيين" في بلاده .
- (39) A. Carpentier, 'Amérique ante la joven literature europea .loc. Cit. P. 175-176, Je traduis.
- (40) Antonio Candido, 'Littérature et sous -développement .L'Endroit et l'en-vers. Essais de littérature et de sociologie, op. Cit., p. 248 - 249 .
- (41) Mohammed Dib, 'Le Voleur de feu .jean Amrouche. L'éternel jugurtha, Marseille, 1985 , p. 15 .
- (٤٢) ويتسنى لنا- بنفس المنطق - فهم ترجمة أعمال شكسبير باللغة السواحلية التي قام بها جوليوس نيريري الرئيس السابق لجمهورية تانزانيا، والترجمات التي قام بها - وهي : يوليوس قيصر (١٩٦٢) وتاجر البننقية (١٩٦٩) - كانت السبب في القيام بأعمال كثيرة .
- Cf. Pius Ngandu Nkashama, Littératures et Ecritures en langues africaines, op. Cit., p. 339 - 350 .
- (43) A. Berman, l'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, op. Cit., p, 29.
- (44) Cité par A. Berman. Ibid p. 26. Je souligne.
- (45) Ibid, p. 68 .
- (46) Walter Benjamin, Der Begriff der kunstkritik in der deutschen Romantik, werke, I, I, Suhrkamp, Francfort, 1974, p. 76 .
- (47) Cf. A. Berman. Op. Cit. P. 33 .
- (48) Strich, Goethe und die weltliteratur, op. Cit., p. 47 .Cité par A. Berman, op. Cit., p. 92 .
- (49) Eckermann, Gespräche mit Goethe, Berlin, Aufbau Verlag, 1962 .p. 153 - 154, Cité par A. Berman, op. Cit. P. 93 .
- (50) A. w. Schlegel, Geschichte der klassischen literatur, Stuttgart, Kohlhammer, 1964, p. 17 , Cité par A. Berman op. Cit. P. 62 .
- (51) Cité par A. Berman, op. Cit., p. 69 .Je souligne.
- (52) Sadegh Hedayat, les chants d'Omar khayam, édition. Critique, Paris, José Corti, 1993 (trad. Par M. F. Farzanch et j. Maloparte).

(53) M. F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, Paris, José Corti, 1993 p. 8.

(54) Sadegh Hedayat, *la Chouette aveugle*, Paris, José Corti, 1953 (trad. Par. R. Lescot).

(55) Youssef Ishaghpour, *le tombeau de Sadegh Hedayat*, Paris, Fourbis, 1991 , p. 14 .

(56) Ibid., p. 35 .

(٥٧) كان هناك ترجمة ألمانية عام ١٨١٨ قام بها الفيلسوف النمساوي هامر: برجستول، ثم ترجمة فرنسية وقع عليها جان - باتيست نيكولا، وكان مترجماً فوراً في سفارة فرنسا بفارس، وهي ترجمة نثرية عام ١٨٥٧، تطبيق جوتييه ورونان،

Cf. J. Malapatre, "Note sur l'adaptation des Quatrians", Sadegh Hedayat, op. Cit., p. 115 - 119 .

(58) Stefan Collini. Op. Cit. P. 359 .

(59) W. W. Skeat, *Questions for examination in English literature :with an Introduction on the study of English*, (Cambridge, 1873) p. XII :in S. Collini, op. Cit., p. 359 Je traduis.

(60) O. Paz, *la Quête du présent*, op. Cit., p. 15 .

(61) Carlos Fuentes, *le Miroir enterré, Réflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde*, Paris, Callimard 1994 , p. 11 - 12 (trad. Par. J -C. Masson).

(62) Cf. Jacques Bouchard, "Une Renaissance. La formation de la conscience notionale chez les grecs modernes :études françaises, presses de l'université de Montréal, 1974, no. 10.4, p. 397 - 410 .Voir aussi Mario vitti, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris, Hatier, 1989 ,p. 185 sq.

(63) G. Stein. *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Callimard, 1993 .P. 104 (trad. Par B. Fay).

(64) J. Joyce, "l'Irlande, île des saints et des sages :Essais, critique, op. Cit. P. 209

(65) Walt Whitman, *Comme des baies de genouvrier. Feuilles de carnets (specimen days)*, Paris, 1993 (trad. Par. J. Deleuze).

(66) Ibid., p. 340 - 341.

(67) W. Whitman, *feuilles d'herbe*, Paris, Aubier -Flammarions, 1972 p. 37 (trad. Par R. Asselineau).

(68) W. Whitman, "Les prairies et les grandes plaines de la poésie :Comme des baies de genouvrier. Feuilles de Carnets, op. Cit., p. 334 .

(69) Cf. Ramuz, Paris, *Notes d'un Vaudois*, op. Cit., p. 91. Je Souligne.

(70) R. Dario, España, Contemporanea, 1901 ,Cité par Hilde Torres -Varela, "1910-1941 en Espagne". l'Année 1913 , Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première Guerre mondiale, L. Brion -Guerry (éd.) 1910 - 1914 en Espagne, Paris, Klincksieck, 1971 , p. 1054 .

(71) Entretien inédit avec l'auteur, mars 1991 .

(72) H. Gustav Klaus, "1984 Glasgow :Alasdair Gray, Tom Leonard, James Kelman .liber. Revue internationale des livres, no. 24 ,Octobre 1995, p. 12 .

(73) Cité par John Kelly "The Irish Review "in l'Année 1913 .Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale, op. Cit., p. 1088 .

(74) Ibid.

(٧٥) ولأسباب شديدة القرب من أسباب شو .

(76) Cf. Richard Ellmann, Joyce, Paris, Gallimard, 1987 t. 1 , p. 14 (trad. Par A. Coeuroy et M. Tadié).

(77) Cf. Jean. Michel Rabaté, James Joyce, Paris, Hachette, 1993 p71 - 72 .

(78) Cfr. Ellmann, op. Cit., p. 113 .

(79) James Joyce, Essais Critique, op. Cit., p. 81 - 82 .

(80) James Joyce, "Le nouveau drame d'Ibsen", Essais Critique, op. Cit., p. 56 .

(٨١) المعروف في يومنا هذا أن قطالونيا وكيبك بصفة خاصة تستخدمان بعضهما البعض كنموذج وكاستدلال .

(82) Cité par Richard Miller, Cobra, Paris, Nouvelles. Editions françaises, 1994 p. 28 .

(83) Ibid., p. 49 .

(84) Ibid, p. 190 .

الفصل الرابع

مأساة الرجال المترجمين

كانوا يعيشون بين مستحيلات ثلاثة التي أطلق عليها بالصدفة مستحيلات اللغة، إنها أبسط تسمية، ولكن يمكن أن تسميها تسمية مختلفة تمامًا: استحالة عدم الكتابة، استحالة الكتابة باللغة الألمانية، واستحالة الكتابة بطريقة أخرى، وبالإضافة إلى مستحيل رابع، استحالة الكتابة [...] ومن ثم كان ألبًا مستحيلًا من كل الجوانب .

فرانز كافكا

رسالة إلى ماكس برود - يونيو ١٩٢١

"الكتابة حقل ملغم بالخيانة ، لقد خنت أمي عندما لم أصبح شاعرًا شفهياً ولكن كاتباً، وكاتباً باللغة الإنجليزية، أي لغة لا تقههما هي، وليس هذا فحسب، ولكن كاتباً لنصوص سياسية، مما منعني من العيش في الصومال، بالقرب منها ، ومن ثم فكرت في ضرورة تأليفى لكتب يمكن اعتبارها كتصيب لنكري أمي [...] ، وإننى لأسف لكتابتى باللغة الإنجليزية، وأسف لأننى لم أعيش في الصومال، وأسف لأنك - أنت يا أمي - وافتك المنية قبل أن أراك مرة ثانية ، وأمل أن تكون أعالي صالحة بدرجة كافية لتكون مدحاً تلييناً لأمي .

نور الدين فرح

لقاء غير منشور - يوليو ١٩٩٨

تسنع لكتاب الأحياز البعيدة عن المركز الفرصة لنشر عالم الاستراتيجيات الكامل التي تتأكد عن طريقها الاختلافات الأدبية خلال مواجهتهم لمشكلة اللغة ، وتعد اللغة

أكبر رهان للصراعات والمنافسات التمييزية: فهي المورد النوعي الذي تبتكر به أو ضده حلول السيطرة الأدبية، وهي المادة الحقيقية الوحيدة لإبداع الكتاب التي تسمح بالابتكارات الأكثر نوعية: فتتجسد حركات التمرد والثورات الأدبية في أشكال يتم ابتكارها بالعمل على اللغة ، ويتعبير آخر يتسنى لنا التوصل إلى تحليل الإبداعات الأدبية الأكثر رقياً للكتاب الأكثر عوزاً، وخياراتهم الأسلوبية وابتكاراتهم الشكلية، أي يتسنى لنا التوصل إلى التحليل الداخلي للنصوص بدراسة الحلول اللغوية التي تخيلوها عن كتب ، ونفهم أيضاً من هنا، أننا نلتقي بأكبر ثوار الأدب من خلال الواقعين تحت سيطرة لغوية، "ومحكوم عليهم" بالبحث عن مخارج لعوزهم وتبعيتهم .

ومن واقع كون اللغة العنصر الرئيسي لرأس المال الأدبي، فسنجد - بطريقة بديهية - عدداً من الحلول والألوان تم الحديث عنها، مما سيفرض - بلا شك - بعض التكرار والتواتر الضروري لتماثله مع الآليات التي تم شرحها من قبل ، ولكن حاولنا التأكيد على النوعية التي تتسم بها هذه الآليات عند تطبيقها على اللغة .

واقترح دي بيليه ، عند رفضه للمحاكاة "الحرفية" للنصوص القديمة، إنهاء الإلحاقية شبه الآلية للإنتاج الشعري الفرنسي إلى رأس المال اللاتيني ، والاختلاف الأول والأساسي الذي قدمه والذي كان ثابتاً خلال كل عملية تشكيل الحيز الأدبي العالمي - بما أن كل الكتاب الموضوعين بطريقة هيكلية في مركز دي بيليه سيتصرفون بنفس الطريقة - هو اللغة ؛ فهو يقترح بديلاً قادراً على المطالبة بلقب لغة أدبية جديدة وذلك وفقاً لنموذج اللغة المسيطرة واعتباراً من الأشكال والموضوعات الأدبية التي تتضمنها ، وبعد حركة استقلال جماعة لابليراد الفرنسية، لم يتم نموذج هيردر إلا بتوضيح هذه الآلية ، مضيفاً الشرعية على حق وجود الأمم "الصغيرة" اعتباراً من نوعية اللغات الشعبية ، وامتدت هذه الحركة إلى ما لا نهاية - كما قلنا - فيما وراء المتطلبات القومية في أوروبا في القرن التاسع عشر وفي يومنا هذا، لا يزال غالباً المعيار اللغوي هو الذي يسمح للأحياز الأدبية الأخذة في الظهور بالمطالبة بالدخول في العالم السياسي وفي العالم الأدبي وإضفاء طابع الشرعية على ذلك .

وتفرض مسألة "الاختلاف" اللغوي نفسها على كل الواقعين تحت سيادة أدبية أيًا كان موقفهم الموضوعي : أي موقعهم اللغوي والأدبي بالنسبة للمركز ، ويسعى "المنخرطون" دائماً في علاقة من الغربة وعدم الأمان إزاء اللغة السائدة، إلى إخفاء وتصحيح - كما يحدث إزاء اللهجة - آثار أصولهم اللغوية ، بينما يسعى "غير المنخرطين" - على العكس من ذلك - بكل السبل إلى التباعد ، سواء بإيجاد مسافة مميزة عن الاستخدام السائد (والشرعي) للغة السائدة، سواء بابتكار لغة قومية جديدة أو بعثها (أدبية محتملة) ، ويتعبير آخر، لا تتحول "خيارات" الكتاب في المجال اللغوي (اللاشعورية وغير المحسوبة)، حتى ولو اعتمدت على السياسات اللغوية القومية، إلى مجرد خضوع طيع لمعيار قومي^(١) كما يحدث في الأمم الأدبية الكبيرة ، وتعد معضلة اللغة بالنسبة لهم أكثر تعقيداً وتأخذ الحلول التي يقدمونها أشكالاً أكثر خصوصية^(٢).

وتتوقف مساحة الاحتمالات التي تتاح لهم بداية على موقعهم في الحيز الأدبي وعلى أدبية لغتهم الأم (أو القومية) ، وبعبارة أخرى: وفقاً لشكل تبعية هؤلاء الكتاب في العالم الأدبي: أي وفقاً لنوعيتها سواء كانت سياسية (إنن لغوية وأدبية)، أو لغوية (ومن ثم أدبية)، أو أدبية فقط، يتبنون حلولاً ويجدون مخرج - إن بدت شديدة الشبه ظاهرياً من بعضها البعض - تختلف في فحواها وفي فرص نجاحها الموضوعية (أي لظهورها ودخولها في الحيز الأدبي) ، ويمكن تقسيم اللغات في الحيز الأدبي العالمي إلى أربع فئات أساسية (وغير تفصيلية) ، تعرف بأدبيتها ، بداية اللغات الشفهية أو اللغات التي لم تثبت فيها الكتابة وهي في طريقها للتكوين ، وتفتقر هذه اللغات إلى رأس المال الأدبي لغياب الكتابة ، وهذه اللغات غير معروفة في الحيز الأدبي ولا يمكن لها الاستفادة من أية ترجمة ، والأمر يتعلق بصفة خاصة ببعض اللغات الأفريقية التي لم تستقر فيها الكتابة بعد، أو ببعض اللغات المهجنة التي بدأت - بفضل عمل الكتاب - في اكتساب وضع أدبي وكتابة مقننة ، ثم اللغات التي "ولدت" أو "بعثت" مؤخراً، والتي أصبحت - في وقت الاستقلال - لغات قومية (القطالونية ، والكورية ، والغالية ، والعبرية ، والنرويجية الجديدة) : ويقل عدد متحدثي هذه اللغات، وإنتاجها ليس كبيراً ويمارسها قليل من متعددي اللغات وليس لها عادات للتبادل مع دول أخرى، ويتعين عليها اكتساب وجود دولي بزيادة الترجمات ، ثم تأتي بعد ذلك اللغات ذات الثقافة والتقاليد القديمة مثل الهولندية ، والدنماركية ، واليونانية ، والفارسية التي ترتبط ببلدان "صغيرة" ولا يتحدثها سوى عدد قليل، ولا يمارسها متعدد اللغات إلا قليلاً ويتمتع بتاريخ وثقة

كبيرة نسبياً، لكنها معروفة بدرجة صغيرة خارج الحدود القومية، أى لا تتمتع بقيمة كبيرة فى السوق الأدبية العالمية ، ويبقى أخيراً اللغات ذات الانتشار الواسع، والتي تملك تقاليد أدبية داخلية كبيرة، ولكنها غير معروفة ولا معترف بها بطريقة كبيرة فى السوق الدولية ومن ثم تقع تحت سيطرة لغة المركز مثل : اللغة العربية ، والصينية ، والهندية .

ولا تعد القيود الهيكلية ولا أدبية اللغة القومية (أو اللغة الأم) المحركات الوحيدة "لخيارات" الكتاب اللغوية ، ويتعين إضافة درجة التبعية إزاء الأمة - وكما قلنا - كلما قلت الموارد الأدبية للحيز الأدبي الأصلي، كلما زادت تبعية الكاتب السياسية: فيخضع "لواجب" القومى الخاص "بالدفاع والتمثيل"، والذي يعد بالنسبة له أيضاً أحد الدروب الوحيدة الممكنة للحصول على الاستقلال ، ولما كانت خيارات الكتاب الخاضعين لسيطرة ما هى التى تحدد كل مسيرتهم الأدبية والمعنى الذى يقصده من ورائها، فإن علاقتهم بلغتهم القومية تنسم بالصعوبة والتمزق والعاطفية .

ومن ثم يجابه كل "كتاب" اللغات "الصغيرة" - بطريقة أو بأخرى - المسألة - التى لا يمكن تجنبها، وهى الترجمة ، ويوصفهم كتاب "مترجمين"، يجدون أنفسهم فى تناقض هيكلى مأسوى يجبرهم على الاختيار بين الترجمة فى لغة أدبية تفصلهم عن جمهورهم القومى ولكن تمنحهم فى المقابل وجوداً أدبياً، وبين الانسحاب فى لغة "صغيرة" تحكم عليهم بالاختفاء أو بوجود أدبى يقتصر على الحياة الأدبية القومية ، وهذا التوتر الحقيقى - الذى يتسبب فى إدانة عدد كبير من الشعراء الذين يتحولون للكتابة بلغة أدبية كبيرة فى بلادهم "بالخيانة" الحقيقية - يضطر عدد كبير منهم للبحث عن حلول جمالية ولغوية فى الوقت نفسه ، وتعد الترجمة المزوجة أو نقل الكاتب لما كتبه هو نفسه إلى لغة أخرى وسيلة للمواصلة بين المقتضيات الأدبية و "الواجبات" القومية ، ويشرح بهذه الطريقة الشاعر المغربى - الذى يكتب باللغة الفرنسية - عبد اللطيف لعابى هذا الموقف فيقول : "عندما أقوم بنفسى بترجمة أعمالى إلى العربية أو عندما يقوم غيرى بترجمتها، ولكن دائماً بمشاركتى فى الترجمة - أجدنى وقد حددت لنفسى مهمة تقديم هذه الأعمال للجمهور الذى كتبت فى الأصل له والمجال الثقافى الذى ولدها [-] ، وأشعر أننى أحسن حالاً الآن ، فانتشار أعمالى فى المغرب وفى باقى العالم العربى قد أعاد لى بصورة كاملة "شرعيتى" بوصفى كاتباً عربياً [-] وانضمت إلى الإشكالية الأدبية العربية بسبب الحكم على أعمالى ونقدها أو الثناء عليها بوصفها نصوصاً عربية، بصورة مستقلة عن نسختها الأصلية" (٣).

وتعد مخارج الانزياح عن المركز وتباعد الكتاب الواقعين بعيداً عن المركز التي سنصفها الآن كسلسلة عمومية نلخصها هنا بالمصطلح العام : ترجمة - استخدام اللغة السائدة ، وترجمة ذاتية ، وعمل نموذج وترجمة مزدوجة تعادلية ، وإبداع وترقية لغة قومية و / أو شعبية. وابتكار كتابة جديدة وتكافل لغتين - مثل إضفاء الطابع البرازيلي على اللغة البرتغالية التي قام بها ماريو دي أندراد، وابتكار رابياريفيلو Rabearivelo للغة فرنسية ملاجشية، وطبع الإنجليزية بطابع أفريقي التي قام بها شينو أشيب ، و"الفرنسية العقلية" التي قام بها روبين داريو - لا يتعين فهمها بوصفها مجموعة من الحلول القاطعة والمنفصلة عن بعضها البعض ، ولكن بوصفها نوعاً من المجموعة الاتصالية من المخارج غير المؤكدة والصعبة والمأسوية ، ويتعير آخر : لا يمكن الفصل بين مختلف أساليب ظهور الآداب وحصولها على الاعتراف الدولي ، فما من حدود تفصل بالفعل بينها، ويتعين التفكير من خلال استمرارية وحركة مجمل هذه الحلول في السيادة الأدبية، فيستطيع كاتب بعينه - خلال وجوده - استخدام العديد من هذه الإمكانيات بطريقة متتالية أو متوازية .

ولكن وضع الكتاب الواقعين (سابقاً) تحت الاستعمار اللغوي، الذين يجب أن يتحملوا سيطرة ثلاثية: سياسية ، ولغوية ، وأدبية، والذين غالباً ما يكونون في وضع من الازدواجية اللغوية الموضوعية - مثل رشيد بوجدر، وجون جوزيف رابياريفيلو ، ونجوي واسيونجو Ngugi Wa Thiong'o ، وول سوينكا - لا يمكن مقارنته، حتى في آثاره الأدبية، بالسيطرة النوعية التي تمارسها - على سبيل المثال - اللغة الفرنسية على الكتاب الأوروبيين أو الأمريكيين ، الذين يقرون - مثل سيوران - وكونديرا - وجونجوتينا Gongotena ، وبيكيت ، وسترنديج - استخدامها، أحياناً بصورة وقتية كلفة كتابة ، وبالنسبة لكل الكتاب المنبثقين عن نول خضعت للسيطرة الاستعمارية - وبالنسبة لهم فقط - تعد الازدواجية اللغوية (بوصفها ترجمة مجسدة) العلامة الثابتة والأولى للسيطرة السياسية ، وأظهر ألبير ميمي Albert Memmi ، في وصفه للمتناقضات والإحراجات التي يجابهها "المستعمر" فارق القيمة الرمزية بين اللغتين في مواقف الازدواجية اللغوية، الذي يعطى كل سلطتها للمعضلة اللغوية والأدبية لكل كتاب اللغات الخاضعة للسيطرة: "ليس للغة المستعمر الأم [...] أى كرامة في البلد أو في نشيد الشعوب ، وإذا ما أراد الشخص الحصول على وظيفة ، وبناء مكانه والوجود في المدينة وفي العالم ؛ يتعين عليه الخضوع للغة الآخرين ، لغة المستعمرين ، سادته ،

وداخل الصراع اللغوى الذى يخوضه المستعمر، تكون لغته الأم هى دائماً المهانة والمهزومة ، وهذه اللامبالاة، المؤسسة بصورة موضوعية ، عادة ما تصبح شعوراً خاصاً به^(٤)، وعلى العكس من ذلك، بالنسبة لسيوران أو سترندبرج ، وهما كاتبان للغتين أوروبيتين "تصغيرتين" (الرومانية والسويدية) ، معترف بهما أدبياً بدرجة قليلة ولكنهما مزودتان بتقاليد وموارد خاصة، فالكتابة باللغة الفرنسية، أو الترجمة الذاتية هما سييلان "ليصبح" الكاتبان أدبيين وليخرجا من الظلمة التى تصيب كتاب أوروبا الواقعين على المحيط الخارجى لدائرتها الأدبية أو ليهربا من المعايير القومية السائدة فى الحيز الأدبى الخاص بكل منهما.

واستراتيجيات هؤلاء الكتاب - التى لا يتم تطبيقها بصورة واعية تماماً - يمكن وصفها كنوع من المعادلات المعقدة ذات مجهول أو اثنين أو ثلاثة، وتأخذ هذه المعادلات فى الاعتبار أدبية لغتهم القومية وموقفهم السياسى ودرجة التزامهم فى معركة قومية وإرادتهم فى الحصول على الاعتراف من المراكز الأدبية وعرقية وعمى هذه المراكز نفسها، وضرورة أن يتم إدراكهم بوصفهم "مختلفين"، إلخ ، وهذا المنطق الاستدلالي الغريب، الذى يخص المبدعين الواقعين بعيداً عن المركز، هو الوحيد الذى يسمح بفهم مسألة اللغة فى الأقطار الخاضعة لسيطرة فى العالم الأدبى بكل أبعادها: العاطفية ، والذاتية ، والخاصة ، والجماعية ، والسياسية ، والنوعية .

سارقو النار

عرفنا من قبل أن مركزية لغة والثقة الأدبية المخولة لها يتم قياسهما بعدد متعددى اللغات الأدبية الذين يقرأونها بون الحاجة إلى ترجمة ؛ فعندما لا تقرأ المحافل المركزية نصوصاً أدبية ، خارج الدائرة القومية إلا فى ترجمة ؛ أى عندما لا يستطيع الوسطاء الأدبيون أنفسهم تقييمها فى نسختها الأصلية، فإننا نكون أمام لغة (دائماً) مترجمة: فلنفكر فى لغات مثل : اليوريا ، والجيكويو ، والأمهرية ، والغالية ، واليديشية ..: ففى المناطق المعدمة أدبياً مثل صومال نور الدين فرح ، وكونغو إيمانويل نونجالا ، وجمهورية جيبوتى بالنسبة عبد الرحمن وبرى ، لا يتسنى للروائيين ، الذين يكتبون بلغات غير موجودة تقريباً فى الكوكب الأدبى، الوجود والغربة ، إلا بتحويلهم إلى "كتاب مترجمين"، ويضطر هؤلاء الكتاب من ثم إلى

استخدام اللغة الأدبية التي استوردها المستعمر ("اللغة الأجنبية المزروعة"، وذلك لاستخدام تعبير الكاتب الداهومي فيليكس كوشورو)^(٥)، ولكن في هذه اللغة المفروضة، يقوم هؤلاء الكتاب بإعداد أعمال كاملة موجهة صوب الدفاع عن بلادهم وشعوبهم وتمثيلها، ولا يعد الاستخدام الأدبي للغة المستعمر بالنسبة لهم حركة تهدف إلى الانخراط، ومما لا شك فيه أنه يتسنى لهم أن يأخذوا في حساباتهم مرة أخرى كلمات كاتب ياسين الذي أكد عام ١٩٨٨: "إنني أكتب بالفرنسية لأقول للفرنسيين إنني لست فرنسياً"^(٦).

ويمكننا تبين موقفهم المثير للشفقة في رواية نور الدين فرح، "الأراضي"، ونور الدين فرح كاتب صومالي يكتب باللغة الإنجليزية، وكتب في هذه الرواية على سبيل المثال: "كان قلبي يدمى لفكرة أن ملايين من بيننا الذين تم احتلالهم سيظلون إلى الأبد محتلين، ملايين يجب أن يظلوا شعوباً تقليدية وعلاوة على ذلك شعوب ذات لغات شفاهية"^(٧)، وموقف فرح اللغوي معقد بصفة خاصة، ففي قصة قصيرة بعنوان "طفولة انفصال شخصيتي" (*l'enfance de ma Schizophrénie*) يتحدث عن تعددته اللغوية، التي كانت نتاجاً لانتماؤه لشعب مُستعمر من مُستعمر: "في المنزل كنا نتحدث اللغة الصومالية، وهي اللغة الأم لهذا الشعب المستعمر من مستعمر، ولكننا كنا نقرأ ونكتب بلغات أخرى: العربية (لغة القرآن المقدسة)، والأمهرية (وهي لغة سيدنا المستعمر وذلك لتعرف كيف يفكر)، والإنجليزية (اللغة التي قد تسمح لنا يوماً بالدخول في عالم معانٍ أوسع وعلماني)، ولهذا السبب - على ما أعتقد - كان على - لتلقيني هذا التعليم في الطفولة، ولولدي في وسط قرن من التناقضات - أن أقول معنى ما يحدث وأحاول تسجيل تاريخنا في نوع لا شفاهي بل كتابي، لقد شرحت كيف كان أهلي غائبين من قائمة حضور تاريخ العالم كما كنا نتعلمها [...]، وبكل هذه الأفكار في رأسي بدأت الكتابة أملاً في السماح على الأقل للطفل الصومالي بتعريف صفته "كآخر"، أي هويته المكونة من عدم مواعاة متناقضة"^(٨) وأصبح نور الدين فرح - سليل ثقافة وتقليد شفاهي، بداية - كاتباً عربياً: فلم يتم تثبيت اللغة الصومالية في شكل مكتوب إلا مؤخراً، وفي اللغة العربية اكتشف نور الدين في سن المراهقة هوجو وبوستوفسكي وكتب أول دراساته عن سيرته الذاتية، ولكن في الستينيات - عندما كان يشتري آلة كتابة - اختار الإنجليزية ليصبح بهذه الطريقة "أول" كاتب صومالي.

وينفس هذا المنطق - ولكن في سياق تاريخي وسياسي جد مختلف - يتعين فهم الموقف الملتبس للغة الغالية في أيرلندا في القرن التاسع عشر، فقد شكلت المطالبة

اللغوية والثقافية للرابطة الغالية علامة أساسية فى تكوين الحيز الأدبى الأيرلندى فى سنوات ١٨٩٠ ، ولكن لم تحصل اللغة الغالية إلا على قدر يسير من الثقة منذ قام المفكرون الكاثوليك ببيعها حتى إنها فشلت فى اكتساب وجود أدبى دولى حقيقى، رغم فرضها كلفة قومية ثانية بعد الاستقلال ، وفى نهاية الثلاثينيات ، تم وصف موقف الكتاب الأيرلنديين الذين اختاروا اللغة الغالية بهذه الطريقة : "يجد الكاتب المعاصر الذى يستخدم اللغة الغالية نفسه - من ثم - أكثر من أى كاتب غيره، فى مواجهة هذه المعضلة : أما عدم الظهور مطلقاً أما إرضاء لا الجمهور بل الهيئة التى تفرض نفسها بينه وبين هذا الجمهور [-] ، ويستتبع ذلك مواجهة الموهبة الأصلية والمستقلة والحرّة للعراقيل حتى إنها تتخلى فى النهاية عن الحياة الأدبية أو تتجه ، لتستمر، نحو الترجمة ، إن لم تختَر الكتابة باللغة الإنجليزية"^(٩)، ويمكننا بهذا المعنى فهم السبب فى اضطرار العديد من الروائيين والكتاب المسرحيين والشعراء الغاليين للتحويل إلى الإنجليزية (أو على العكس سبب بقاء عدد صغير من المبدعين الغاليين فى أيرلندا) .

وكذلك ، حاول الروائى ومنظر الأدب الجنوب أفريقى، نجابولو ندبل Njabulo Ndebele ، فى البداية ، بعد قراءته لجويس ، تطبيق تقنية "تيار الوعي" الروائية على لغة الزولو لإضفاء حداثة أدبية على هذه اللغة الآخذة فى الظهور أدبياً، والخروج من مجرد استنكارات الأدب المناضل المناهض للفصل العنصرى ، ومن ثم حاول نقل لغة شبه مجردة نهائياً من الثقة الأدبية إلى ما كان يعتبره آخر ما وصلت إليه الحدّثة الأدبية أى إلى المعايير المعترف بها فى خط جرينتش ، ولكن سرعان ما أدرك صعوبة مثل هذه العملية التى - للعجب - لا تستمد وجودها الأدبى إلا عن طريق الترجمة إلى الإنجليزية ، وبدا هذا المشروع بلا جدوى بل وتشويه مفارقة تاريخية فى ظل غياب "تقليد للحدّثة" وجمهور من شأنه فهم مشروعه ووسط أدبى قادر على إقراره ، ولهذا؛ فقد تخلى عن هذه المحاولة المتطرفة ، وعمل بعد ذلك على أن يجد فى الإنجليزية ، نون وساطة، سبيلاً نوعياً لسرد جنوب أفريقيا السوداء^(١٠) ، وأصبح اليوم أحد أشهر الكتاب السود لجنوب أفريقيا باللغة الإنجليزية، ومن ثم فقد تم "ترجمة" نون المرور بمرحلة "الترجمة" بمعناها الحرفى^(١١) .

ويمكن أيضاً بسبب الاستعمار أو السيطرة الثقافية واللغوية، ألا يكون للكاتب الواقع تحت سيطرة الخيار، أو بسبب عدم إتقانه للغة أجداده قد لا يستطيع

الكتابة إلا باللغة الاستعمارية ، ويتسنى لنا القول بأنه يترجم ذاته للدخول في العالم الأدبي ، وكان عدد من الكتاب الأيرلنديين الذين يكتبون بالإنجليزية في بداية القرن يجهلون الغالية، ونفس الشيء بالنسبة لكثير من المفكرين الجزائريين الذين كانوا يجهلون أو لا يتقنون بدرجة كافية اللغة العربية ليجعلوا منها لغة الكتابة وقت الاستقلال .

وبالنسبة للعديد من المبدعين، لا يتم استخدام لغة الاستعمار كلفة كتابة دون مشكلات، بسبب تعلقهم ببلادهم ورغبتهم في تأكيد وجودها على المستوى السياسي والأدبي ، وتعد هذه اللغة شديدة النفوذ بالنسبة لهم نوعاً من "الهدية المسممة" أو من "السرقة المؤسسية"، ويعد موضوع "السرقة" - الذي يظهر بدرجة كافية هذا النوع من عدم الشرعية ، شبه مؤسس لهذا الموقف الصعب ، ويظهر في سياقات سياسية وتاريخية جد متنوعة ، وتؤدي سلطة المفاهيم الموروثة من نظريات هيردر - والتي تم دمجها اليوم في الفكر السياسي والثقافي القومي لدرجة عدم اعتبارها نظريات هيردر- إلى إقامة علاقة متبادلة ضرورية بين اللغة والأمة والهوية يحث على اعتبار لغة غير نوعية بوصفها غير شرعية - ويؤكد الكاتب الجزائري جان عمروشي^(١٢): "عندما تكون في وضع المستعمر، تجد عليك لزماً استخدام هذه اللغة التي أعطوها إياك ، والتي يكون لك حق الانتفاع بها لا ملكيتها الشرعية، ومن ثم تكون مجرد مستخدم لها" ، ويضيف: "كلنا يعلم أن المستعمرين الذين يرتوون من الأعمال العظيمة لا يعنون ورثة مدللين ولكن سارقي نار"^(١٣)، فالفكر المنبثق عن بلد مستعمر يستولى - بطريقة "غير شرعية" - على "مزايا لغة الحضارة التي ليس بوريثها الشرعي ، وبالتالي - يضيف عمروشي - فهو ابن غير شرعي لها"^(١٤)، ونجد مفهوم سرقة اللغة لدى كل الواقعين تحت سيطرة أدبية، المجردين من لغة خاصة بهم ولا سيما- كما سنرى- لدى كافكا الذي - بوصفه يهودياً تشيكياً يكتب باللغة الألمانية - يرتبط معها بعلاقة تتسم بعدم الشرعية وعدم الأمن وانتزاع الملكية، شأنه في ذلك شأن علاقة الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية^(١٥) ، ونجد في كتابة سلمان رشدي نفس موضوع الذنب أي الخيانة رغم ضم المحافل الأدبية اللندنية له في زمرة الكتاب وإقرارها له ، ويقول سلمان رشدي: "عندما ينظر الكاتب الهندي من جديد إلى الهند، يشعر بأنه مذنب إلى حد ما [..] ، فالذين يستخدمون منا [الكتاب الهند] اللغة الإنجليزية يشرعون في ذلك رغم موقفنا المشوش

تجاهها أو ربما بسببها، ربما لأنه يتسنى لنا في هذا الصراع اللغوي إيجاد انعكاس لباقي الصراعات التي تجرى في العالم الواقعي والصراعات بين الثقافات داخل أنفسنا وللتأثيرات الواقعة داخل مجتمعاتنا ، وربما يعد غزو اللغة الإنجليزية، نوعاً من إنهاء عملية تحريرنا^(١٦).

وتم التعليق على "عاصفة" شكسبير كثيراً، ولا سيما في البلاد الناطقة بالإنجليزية^(١٧) ، بوصفها مسرحية رسولية تصف - بكل الدقة - آليات الاستعمار والإخضاع (نموذج عملي ممتاز لابتزاز رأس المال الأدبي الأكثر سموً للمستعمر وإرجاعه) ، ونوقشت نظرية "الهدية المسممة" بصورة كبيرة اعتباراً من حديث كليبان Caliban وبروسبير Prospero ، المعلم الذي قال : "لقد ابتليت نفسي بشر تعليمك الحديث [...] بينما كنت أنت نفسك - أيها البدائي - لا تعرف فكرك الخاص، وتمشي معقفاً كالبيهة، لقد زودت نواياك بكلمات ليتسنى لك التعبير عنها" فرد كليبان: "لقد علمتني الحديث، وكل ما استفدت به من ذلك هو قدرتي على السب؛ ليصيبك الله بالطاعون الأحمر لأنك علمتني لغتك!"^(١٨) وتفسر الازبواجية الأساسية المرتبطة بهيكل السيطرة ذاك أهمية المناقشات حول المسألة اللغوية التي تمرق كل الأمم الصغيرة وعنفها العاطفي .

والحق أن استخدام اللغة السائدة يعد أمراً عجبياً ومتناقضاً : فهو أمر مقيد بقدر ما هو محرر ، ويستخدم مدعو الأجيال الأولى، مثل ر. ك. نروان R. K. Norayan في الهند أو مولود معمري Mouloud Mammeri في الجزائر، لغة "صحيحة للغاية"^(١٩)، ويلجأون إلى أشكال أو جماليات أدبية جد تقليدية في ظل غياب رأسمال قومي نوعي ، ولخضوعهم، بسبب عدم شرعيتهم المزدوجة - إزاء المعايير القومية وإزاء المعايير المركزية - لاستخدامات اللغة والأدب الأكثر تقليدية ، أي للممارسات الأقل ابتكاراً ومن ثم الأقل أدبية، ويسعون للمواصلة بين موقف "المعركة القومية" - وفقاً لتعبير كافكا - وبين الاستخدام الأدبي للغة السائدة التي يكتبون بها ويتشكون ضدها، ويحاولون - بلغة السيطرة - إنتاج أدب تناظري للأدب الذي يظهر باللغة القومية، والذي يمكن ضمه - بالتالي - للتراث الأدبي القومي .

ولكن عندما يستقل الحيز الأدبي قليلاً ، يصبح الاستخدام الأدبي لإحدى اللغات المركزية ، بالنسبة لكاتب واقع تحت سيطرة ، ضماناً للانتماء الفوري لعالم أدبي ،

ويسمح بالاستيلاء على رأسمال تقنى كامل ، ومعارف ومهارات خاصة بالتاريخ الألبى ، والذين "يختارون" الكتابة بلغة سائدة يتبعون "طريقاً مختصراً" نوعياً ، وبسبب "ظهورهم" منذ البداية : أى بسبب استخدامهم للغة "ثرية" وفئات جمالية مقترنة بها ، تتناسب بصورة أكبر مع المعايير الأدبية الشرعية ، فهم أول من يحصلون على اعتراف دولى ، وبهذه الطريقة حصل بيتس بسرعة كبيرة على اعتراف المحافل النقدية اللندنية التى سمحت له بفرض نفسه فى دبلن كرائد جماعة ، وذلك خلافاً للأدباء الذين اختاروا اللغة الغالية ، ونجد كذلك أن أشهر الكتاب القشتاليين فى يومنا هذا على الصعيد الدولى هم الذين يكتبون بالقشتالية : م. ف. مونتلبان ، وإدواردو مندوثا ، وفيليكس دى أثوا Felix de Azua .. ؛ ويعد سلمان رشدى نفسه، الشهير والمحتفى به قبل الفتوى التى أدانته، أحد أكثر الكتاب الهنود المعترف بهم فى إنجلترا ، ويعترف صراحة أن: "الجزء الأكبر من الأعمال المكتوبة فى الهند مكتوبة بلغات أخرى، بلغات كثيرة أخرى غير الإنجليزية، ومع ذلك لا يهتم بها أحد خارج الهند نهائياً، ويحتل الأنجلو - هنديون الطليعة ولا يهتم "أدب الكومنولث" بمثل هذه الموضوعات" (٢٠).

وهكذا - وبالرغم من تعدد الاستخدامات المبهمة للغة المركزية - يمكن المطالبة بها "كملكية" جديدة، بشرط قلب لعنة الإرث المستحيل ، وشدد سلمان رشدى - مثله مثل جويس فى عصره - وفى زمن (ما بعد) الاستعمار شديد الشبه، مطالباً أيضاً باللغة الإنجليزية، لا كعلامة جلية لسيطرة ولكن كملكية شرعية: "منذ فترة من الزمن ، لم تعد اللغة الإنجليزية ملكية الإنجليز وحدهم" (٢١)، وفى رأيه "كاتب إنجلترا الهندى ليس لديه ببساطة إمكانية رفض اللغة الإنجليزية [...] فى خلق هوية هندية - بريطانية ، إذ إن اللغة الإنجليزية أهميتها المركزية ، ويتعين استخدامها إزاء وضد كل شىء" (٢٢)، "لا يبدو أن أطفال الهند المستقلة يعتبرون الإنجليزية لغة فاسدة بصورة لا يمكن إصلاحها من جراء أصلها الاستعماري : فهم يستخدمونها كلغة هندية" (٢٣).

ترجمات الليل

بمجرد حصول لغة من اللغات الواقعة على محيط الدائرة الأدبية على بعض الموارد النوعية، نرى ظهور - وهو طريق شديد القرب من سابقه - مبدعين يحاولون إنتاج أعمال "مزبوجة"، وينجحون فى احتلال موقع وسط (بين الاثنين)، وهو موقع

معقد وممزق ، وهذه الأعمال التي تتسم بالحساسية المزوجة ، وذلك لاستخدام التعبير الذي اقترحه الآن ريكار^(٢٤) Alain Ricard ، مكتوبة في الوقت نفسه لغتي الكاتب : لغته الأم ، ولغة الاستعمار، وتتبع المسارات المعقدة للترجمات والنقل والترجمة الذاتية .. ، وتشكل هذه الحساسية المزوجة الدائمة والمؤسسة جوهر العمل ومحركه وجدليته وغالباً أيضاً موضوعه .

وكلنا يعلم أن أحمدو كوروما Ahmadou Kourouma - المولود في ١٩٢٧ في كوت دى فوار - كتب روايته العظيمة "شموس الاستقلالات" (Les Soleils des indépendances) (١٩٦٩) اعتباراً من نوع من ترجمة فرنسية من اللغة الملينكية^(٢٥) : والجديد في عمله الروائي وطابعه المناوئ إنما ينبع بدرجة كبيرة من رفضه تقديس اللغة الفرنسية واحترام "الاستخدام الجيد" وكذلك مما يمكننا تسميته "ملنكية" للغة الفرنسية .

ومما لا شك فيه أن من بين الناطقين بالفرنسية، يعد الشاعر الملجاشي جون جوزيف رابياريفلو (١٩٠٣ - ١٩٣٧) من أوائل الذين طبقوا أسلوب التعبير "المزوج"، ورابياريفلو هو شاعر عصامي يبجل كل كبار الشعراء الفرنسيين الذين اكتشفهم وحده - البرناسيين ثم بودلير والرمزيين - وبنى رابياريفلو أعماله في نوع من الانتقال الدائم بين الفرنسية والملجاشية، وكنوع من الترجمة المزوجة ، فمنذ القرن التاسع عشر وجدت في مدغشقر لغة مكتوبة مقننة سمحت بظهور شعر ملجاشي أحبه رابياريفلو حباً جماً: فنشر في البداية العديد من المقالات والدراسات حول ضرورة دعم هذه الثقافة، ثم ترجم إلى الفرنسية شعراء ملجاشيين قدماء أو حديثين (أغاني بلاد إيمرينا القديمة، ١٩٣٩) ، ونجد هنا الاستراتيجية العمومية الخاصة بتشكيل ثروة أدبية قومية ، وعلى العكس من ذلك - وفي نفس هذا المنطق - يسعى إلى تعريف كل من بودلير ورامبو ولافوردج وفيرلين وكذلك ريلك وإيتمان وطاقور في بلاده كما ترجم فاليري باللغة الملجاشية ، ونشر بعد ذلك بالفرنسية في تاناناريف وتونس العاصمة^(٢٦)، دواوينه التي أصبحت الأكثر شهرة: "شبه أحلام" (Presque songes) (١٩٣٤) و "مترجم الليل" (Traduit de la nuit) (١٩٣٥) مع إرفاقهما بملحوظة "قصائد شعر نقلها الشاعر من لغة الهوفا" (والهوفا هي لغة الحكام الميريناس القديمة الذين جاؤا من المرتفعات العالية، من أصول أندونيسية قديمة) ، وتساعل النقد كثيراً - في المنطق المستقل للفردية والابتكار اللازمين لإقرار شاعر - حول النقطة الخاصة بمعرفة إذا ما كان الأمر يتعلق بترجمة حقيقية وعن أصل هذه النصوص ، وتبدو أهمية الأدب

التقليدى ، وبصفة خاصة "الهن تينز" Hain-tenys الشهيرة التى تحدث عنها جان بولهان Jean Paulhan، بديهية فى كتاباته التى تسعى، فى نفس الوقت، إلى تجاوز التعارض بين الإبداع الجمالى والفردى ، ولكن يبدو أيضاً أن رابياريفيلو قد وضع نوعاً من اللغة الجديدة، أو طريقة لكتابة اللغة الملجاشية بالفرنسية : تماماً بنفس منطق رويين داريو "الفرنسة العقلية"، وأنه عمل هكذا على ابتكار لغة مترجمة حقيقية، من خلال مزج اللغتين ، ولم يكتب رابياريفيلو بالفرنسية أو بالملجاشية، ولكن بالانتقال المستمر بينهما ، وعنوان ديوانه "مترجم الليل" يعد كناية رائعة عن هذه الترجمة المستحيلة، المأخوذة عن لغة مغمورة، وشاهداً بذلك على وجودها وضعفها الأدبى ، وبينما كان يمكنه المواصلة فى نفس طريق الانخراط الذى يؤدى إلى سرعة رفع شأن الكاتب، كان لدى رابياريفيلو الجرأة فى الشروع فى عمل جديد، ضد أنصار القومية، الذين كانوا يرون فى مثل هذا العمل خيانة للغة والشعر الملجاشيين، وكذلك ضد معايير "حسن الاستخدام" والشعر الأكاديمى الفرنسى: فابتكر شعر (ولغة) ملجاشى باللغة الفرنسية، متوصلاً بذلك إلى عدم نقي لغته الأصلية أو اللغة الأدبية، التى هى أيضاً بالنسبة له لغة المستعمر ، ونجح مشروعه وتم الاعتراف بأعماله سريعاً بما أنه - منذ ١٩٤٨ - كان اسمه بين مؤلفى "مختارات الشعر الأسود والملجاشى الجديد باللغة الفرنسية" تأليف ليوبولد سيدار سنجور والذى كتب مقدمته جون بول سارتر^(٢٧) ، ولكن رابياريفيلو انتحر قبل ذلك بفترة، فى عام ١٩٣٧، دون أن يحصل من الإدارة الاستعمارية على تصريح للذهاب إلى فرنسا.

حركة انتقال

أحياناً تكون الحدود بين مختلف الخيارات دقيقة حتى يبدو الفصل بينها مستحيلاً ، ولهذا يتعين تحليلها كعناصر نفس سلسلة الاستراتيجيات المستمرة ، وبعد "عدم التوازن" اللغوى - كما يقال عن البهلوان - مؤسساً لهذه الأوضاع التى تتسم فى أن واحد بالصعوبة والهامشية والخصوبة ، ويمكن لتحديد أحد الخيارات - عن طريق الانتقال المتتالى من لغة إلى أخرى - أن يكون موضوعاً للتذبذبات أو الترددات أو الندم أو الرجوع إلى الخلف ، وهذه ليست خيارات قاطعة، ولكن سلسلة من الإمكانيات، تخضع لقيود سياسية وأدبية وكذلك لتطور مهنة الكاتب (درجة الاعتراف بالكاتب القومية أو الدولية) .

وعندما يكون للغة المسيطرة وجود أدبي مستقل، يمكن لكاتب واحد تجربة سبل متعددة بطريقة متتالية للنفاذ إلى الأدب ، وهكذا فإن الجزائري رشيد بوجدر مؤلف كتب مكتوبة جزئياً بالفرنسية ثم ترجمها هو إلى العربية، ثم نصوص مكتوبة بالعربية و مترجمة إلى الفرنسية ، ومن ثم فإن أعماله تنسم بمحاسبة مزدوجة ، بما أن الكاتب يعمل بصورة مستمرة بين لغتين وفي توتر من أثر الترجمة ، وأول روايتين كتبهما بالفرنسية "الطلاق" و"ضربة الشمس" (٢٨) (La Répudiation et l'insolation) أكسبته اعترافاً كبيراً ، ثم ترجم هو نفسه ثانياً رواية من الفرنسية إلى العربية ، محولاً بذلك علاقته إلى الجمهور الجزائري : وبسبب اعتراف فرنسا به، أمكن قراءته في بلده ، بيد أن المعايير الأدبية والاجتماعية ليست مماثلة للجزائر ، ويشرح ذلك قائلاً : "بالفرنسية، لم تثر كتاباتي أمواجاً ، في الجزائر، قرأها الناس بالفرنسية ، وعندما ترجمتها إلى العربية ، كانت هناك معارضة عامة ضدي ، وذلك لأنني أدنت الكتاب المقدس ، لقد كونت جناساً على النص القرآني [...] وعبرت اللغة العربية بصورة أفضل عن كل الشحنة المعادية [...] ، كنت أكتب بالفرنسية وأنا في فرنسا لأنها كانت الوسيلة الوحيدة لنشر أعمالي ، وبصراحة أقول لكم بصورة قاطعة، إنني أحب هذه اللغة كثيراً: فقد أسدت لي الكثير من الخدمات، فقد كتبت بها ست روايات واكتسبت شهرة دولية، وتم ترجمة أعمالي في حوالي خمسة عشر بلداً بفضل هذه اللغة ، ثم انتقلت إلى العربية، وتزامن ذلك مع ظهور جيل يتكلم العربية ، تعلم بالمدارس وهذا الجيل ليس فرانكوفونياً [...] ، ولكنني أشارك في الترجمة إلى الفرنسية ، وأصر على ذلك، لأن الأعمال يجب أن تحمل ختم بوجدر كما كان الحال في الفترة التي كتبت أكتب فيها بالفرنسية" (٢٩). والمسامية بين اللغتين التي تسمح بها ازدواجية اللغة تضطر الكاتب إلى حركة انتقال دائمة واقتباسات لغوية (أو قومية) متتالية ، ويدخل المشروع الروائي ويتشكل - بلا انقطاع - في إطار هذا الانتماء اللغوي المزدوج .

وحالة شاعر الزولو من جنوب أفريقيا، مازيزي كنين Mazizi Kunene ، (المولود عام ١٩٢٠) شديدة الشبه من حالة بوجدر : فهو كاتب ملتزم في الصراع ضد الفصل العنصري، ومنسوب الكونجرس القومي الأفريقي (ANC) في أوروبا والولايات المتحدة في الستينيات، وبدأ بجمع الشعر التقليدي بلغة الزولو وتحليله ، قبل أن يكتب هو نفسه بلغة الزولو أعماله الخاصة في أشكال تقليدية، ثم يترجمها إلى الإنجليزية مكرراً قصائد من التقليد الشفوي، وكتب ملاحم تستعرض نكريات شعبه، ثم ترجم أعماله

بنفسه ونشر نصوصه في إنجلترا (قصائد زولو - لندن، ١٩٧٠، الأسلاف والجبال المقدسة، لندن، ١٩٨٢) (The Ancestors and the Sacred 'Zulu Poems, Londres, 1970') (Mountaing, Londres, 1982) ، وتعد قصيدته الملحمية في سبعة عشر كتاباً الإمبراطور شاكا العظيم، ملحمة زولو - لندن، ١٩٨١ بلا شك أهم أعماله ، وسمحت له كتابته بلغة الزولو ووفائه لأشكال الثقافة الشفهية بالمواعمة بين الالتزام القومي وضرورة الحصول على اعتراف دولي ، وأختار مواطنه ، أندريه برينك André Brink ، وهو وريث لغة هامشية أخرى في نفس العالم الألبى القومي «الأفريكنز» ترجمة أعماله ذاتياً ، وأندريه برينك كاتب أبيض يكتب بلغة الأفريكنز، وبدأ بكتابة رواياته بهذه اللغة، ثم بعد منع نظام جنوب أفريقيا في عام ١٩٧٤ ، كتابه "في عز ظلام الليل" (٣٠) (Au plus noir de la nuit) ، بدأ بترجمة رواياته إلى الإنجليزية: وكان ذلك بداية الاعتراف به دولياً، فنقل أعماله إلى الإنجليزية وهذه الخطوة بالإضافة إلى كونها رخصة مرور، كانت بالنسبة له نوعاً من التحول إلى الأدب .

كافكا، مترجم من اليديشية

على عكس كل المظاهر والبديهيات النقدية الأكثر ذبوعاً حول أعمال كافكا، ينتمي هذا الكاتب - دون شك - إلى نفس "عائلة الاستثناءات" الأدبية ، ويمكننا بالفعل تلخيص كل مشروع كافكا الأدبي بوصفه صرحاً مبنياً لتمجيد اللغة اليديشية ، هذه اللغة المفقودة والمنسية لليهود الشرقيين ، ويوصفه عملاً قائماً على ممارسة يائسة للغة الألمانية ، لغة تماثل وانخراط اليهود، ولغة الذين نجحوا وهم يستوعبون يهود براغ - وبصورة أعم يهود كل أوروبا الغربية - في أن يجعلوهم ينسون ثقافتهم الخاصة ، ومن وجهة نظر كافكا، تعد اللغة الألمانية، لغة "مسروقة" - كما قال بالتحديد - ومن ثم فإن استخدامها يعد غير شرعى ، وبهذا المعنى، يمكننا اعتبار كل أعماله "مترجمة" من لغة لم يكن قادراً على الكتابة بها ، وهي اليديشية .

ويوصفه من سكان براغ، ويوصفه يهودياً ومفكراً، يحتل فرانز كافكا موقعاً سياسياً وأدبياً معقداً للغاية ، فلأنه من سكان براغ، فهو في قلب مناقشات القومية التشيكية، ولأنه يهودى فهو يواجه مشكلة الصهيونية، وكذلك مشكلة ظهور البندية في أوروبا الشرقية، ولأنه مفكر فقد واجه إشكالية الالتزام القومي في مقابل إشكالية

الجمالية كما يمارسها أصدقاؤه من دائرة براغ، واعتباراً من هذه المواقف المتزامنة، التى تتسم غالباً بالتناقض ومع ذلك يصعب الفصل بينها، يمكننا تقديم موقع كافكا، يقع كافكا على خط التماس بين كل الأحياء الفكرية والسياسية والأدبية: أولاً: براغ، هى بالطبع العاصمة القومية والثقافية للقومية التشيكية، وكذلك المدينة التى يتأكد فيها المفكرون اليهود المتجنسون بالألمانية والذين يشكلون دائرة براغ، ثم برلين، وهى العاصمة الأدبية والفكرية لكل وسط أوروبا، ثم الحيز السياسى والفكرى لكل أوروبا الشرقية، هذا العالم الذى تظهر فيه حركات وأحزاب مناصرة للقومية وعمالية يهودية، وكما تتجابه فيه النظريات اليديشية والصهيونية، بالإضافة إلى نيويورك، وهى المدينة الجديدة للهجرة اليهودية والمعدل السياسى والأدبى، والمسرحى، والشعري للشعوب اليهودية المهاجرة من روسيا وبولندا .

وكان يهود وسط أوروبا وأوروبا الشرقية فى نهاية القرن التاسع عشر فى موقف مماثل لكل شعوب المنطقة التى تبحث عن سبيل للاستقلال القومى، ولكن مع فارق ضخم تقريبي، وهو أنه على الرغم من كونهم من بين الخاضعين لسيطرة وضحايا الإبعاد ومعاداة السامية، ومنذاً بهم وبلا وطن، فهم مبعثرون فى كل أوروبا، كان عليهم أكثر من أى شعب آخر واقع تحت سيادة بذل مجهود تنظيرى وسياسى ضخم لوضع نظرياتهم القومية (والداعية إلى القومية) وضمان قبولها وإضفاء الشرعية عليها، ومما لا شك فيه أن الصراع النظرى والسياسى الذى يضع - بصورة مبسطة - الصهيونيين فى مواجهة البنديين، قد نشأ من هذه الحالة المفرطة من السيطرة: الصهيونيون، بوصفهم ورثة هيردر، هم أنصار تأسيس أمة حقيقية، متمثلة فى أرض قومية (فلسطين)، والبنديون يفضلون حلاً يدعو إلى الاستقلالية والشتات .

واعتباراً من وضع السيطرة هذا الذى يتسم بالارتباط بين النواحي الأدبية واللغوية والسياسية يتسنى لنا محاولة وصف موقف كافكا ومشروعه الأدبى وكذلك - دون شك - السياسى (القومى)، فقد اكتشف العالم الثقافى ومطالب اليديشين السياسية واللغوية (الذين كانوا فى معظمهم من البنديين والساميين)، وذلك من خلال المسرحيات اليديشية التى قدمتها فى براغ خلال بضعة شهور فى نهاية عام ١٩١١ وبداية عام ١٩١٢، فرقة قادمة من بولندا، ومنذ اكتشافه اليديشية، تسمح عناصر عديدة بالاعتقاد بأنه سعى إلى الالتزام إلى جانب اليديشية، بوضع ثقافة شعبية

يهودية وعلمانية^(٣١) ، وفي الوقت نفسه يمكننا طرح فرضية أنه وفقاً للنموذج الذي حاولنا وصفه، فإن كافكا وضع (أو وضع نفسه) في موقف كاتب مؤسس، يصارع من أجل الاعتراف التام بشعبه وأمتة، وملتزم بتكوين أدب قومي يهودي ، وأصبح بذلك عضواً غريباً، متباعدًا بطريقة مأسوية عن الحيز اليهودي اليديشي ، ومع ذلك كاتباً نشطاً في خدمة هذه "الأمة" اليهودية الآخذة في الظهور (أو حركة قومية تصارع من أجل الاعتراف بهذه الأمة الجديدة)، ملتزماً بهذه الصفة في خلق أدب شعبي وقومي، في خدمة الشعب والثقافة اليهودية .

ومما يجعل موقف كافكا صعب الفهم - أنه كان مناقضاً تماماً - ومن ثم مناظراً مقلوباً- لمعاصريه ، فقد كان كافكا مفكراً من الجيل الأول في عالم فكري يتسم في مجمله بأنه أكثر برجوازية منه، ويختلف كافكا عن كل المفكرين المعاصرين له، وكان من بينهم صديقه ماكس برود : Max Brod فقد كان اشتراكياً ويديشياً ومناهضاً للصهيونية في الوقت الذي كان كل رفاقه صهيونيين وأنصاراً للقومية ومحبين لألمانيا، وعلماء باللغة والدراسات العبرية ومناهضين لليديشين ، ورغم انتماؤه لجالية يهودية في أوروبا الغربية انخرطت بطريقة كبيرة في المجتمع وتجنست بالجنسية الألمانية، فقد كان في موقف مأسوي ومتناقض : فهو لا يعرف اليديشية ؛ ومن ثم لا يستطيع وضع نفسه في خدمة العمل الجماعي الذي يصف عظمتة وجماله ولا سيما في "أثناء بناء سور الصين" (lors de la construction de la Muraille de Chine) ، ولذا تبني حلاً غريباً ومع ذلك لا يمكن تجاوزه : يتمثل في الكتابة بالألمانية للشعب اليهودي المنخرط، وشرح مأساة الانخراط له ، ولهذا يتعين إعادة قراءة "أبحاث كلب" أو "أمريكا" بوصفهما شاهدين على رغبة كافكا شبه العرقية ليسرد على اليهود المتجنسين بالألمانية تاريخهم المنسي (وكلنا يعلم أن العنوان الذي تصوره كافكا نفسه، للنص الذي نشره ماكس برود بعنوان "أمريكا"، كان "المنسي" ^(٣٢) L'oublié) وليندد بأهوال الانخراط (الذي كان هو نفسه نتاجاً له)، الذي يعد بالنسبة له - ووفقاً لتعبيره - إنكاراً للذات، لصالح التأكيد الضروري لوجود قومي يهودي شعبي وعلماني .

وبتعبير آخر، فإن كافكا الكاتب الذي أراد أن يكون في خدمة حركة قومية واشتراكية يهودية تصارع من أجل وجود "أمة" مستقبلية، أصبح - شأنه شأن كل الكتاب الذين يخدمون قضية قومية - فناناً سياسياً ، ولكنه اضطر إلى التخلي عن لغة الشعب

لصالح اللغة السائدة ، ومن ثم كان في نفس موقف كل المستعمرين الذين - في أوقات ظهور حركات الاستقلال الوطنية - يكتشفون هويتهم ونوعيتهم في الوقت الذي يفهمون فيه حالة التبعية والعوز الثقافي اللذين قاداهما إلى الإنخراط ، ومثل جويس الذي قرر الكتابة بالإنجليزية ولكن ليخرب هذه اللغة من الداخل، قرر كافكا الكتابة بالألمانية، ولكن لي طرح بطريقة أدبية أسئلة ذات طابع أدبي وسياسي واجتماعي غير معروفة من قبل ، وكذلك لمحاولة إيجاد - باللغة الألمانية - الفئات الخاصة بالأدب اليديشي الأخذ في الظهور (وهي الفئات الخاصة بكل الآداب في طور التكوين): الأشكال والأنواع الأدبية التي يطلق عليها "جماعية"، أي التي تشترك في انتمائها لجماعة، مثل : القصص والأساطير ، والتأريخات .. ، وبهذا المعنى تحديداً يمكننا قراءة أعمال كافكا كنوع من "الترجمة المنكرة لليديشية .

ويعد موقف كتاب براغ اليهود الألمان - الذي وصفه كافكا في خطابه الشهير إلى ماكس برود في يونيو ١٩٢١ - سبيلاً مختصراً غير عادي للحديث عن موقف كل الكتاب المسيطر عليهم، المضطرين - بسبب السيطرة الثقافية واللغوية الخاضعين لها- إلى الكتابة والحديث بلغة الذين يخضعون لسيادتهم لدرجة تجعلهم ينسون لغته وثقافتهم الأصلية ، ويشرح كافكا لماكس برود أن هؤلاء الكتاب: كانوا يعيشون بين مستحيلات ثلاثة (والتي أطلق عليها بصورة عشوائية مستحيلات اللغة، وهذه أبسط تسمية، ولكن يمكن تسميتها بطريقة أخرى): استحالة عدم الكتابة ، واستحالة الكتابة بالألمانية، واستحالة الكتابة بطريقة أخرى ، ويمكننا إضافة إلى ما سبق استحالة رابعة وهي استحالة الكتابة [...] ؛ ومن ثم كان ألباً مستحيلًا من كل الجوانب^(٣٣)، وينفس الطريقة استطاع كاتب ياسين أن يكتب : الكتاب العرب ممزقون بين مستحيلات ثلاثة (أطلق عليها مستحيلات اللغة ولكنها أيضاً مستحيلات سياسية) : استحالة عدم الكتابة، واستحالة الكتابة بالفرنسية، واستحالة الكتابة بالعربية ، واستحالة الكتابة بطريقة مغايرة ، ومن ثم كان رفاق كافكا، أعضاء دائرة براغ - وفقاً لتعبيره - مضطرين للكتابة بالألمانية، ولكنهم كانوا منخرطين بدرجة جعلتهم ينسون ثقافتهم الخاصة ، وكانت الكتابة بالألمانية هي الدليل الدافع على خضوعهم ، وهذا يعني أنهم كانوا في موقف كل المفكرين الواقعيين تحت سيطرة ما أو الخاضعين للاستعمار الذين يسعون - من خلال اللغة - إلى مخرج من الإحراج المؤسس الذي يجنون أنفسهم فيه ، ولذا استخدم كافكا في نفس الرسالة - وذلك بنفس تعبير جان أمروش Jean Amrouche

فيما يتعلق بكتاب الجيل الأول من الجزائريين - الموضوع الصريح الخاص بسرقة اللغة وعدم الشرعية ، وتعد اللغة الألمانية بالنسبة للمفكرين اليهود "الاستيلاء" (٢٤) - على سلعة أجنبية لم نحصل عليها، ولكن استولينا عليها بوضع اليد بطريقة متسعة (نسبياً) ومع ذلك تظل السلعة أجنبية، حتى لو لم نجد أدنى خطأ لغوي، فأدبهم أدب مستحيل من كل الجوانب، أدب الفجر الذين سرقوا الطفل الألماني من المهد وجهزوه بطريقة أو بأخرى بسرعة، لأنه كان لازماً أن يرقص أحد على الجبل (ولكن لم يكن حتى الولد الألماني، لم يكن شيئاً البتة، كان هناك من يقول - ببساطة - إن شخصاً ما يرقص (٢٥)).

وتعد الفقرة الشهيرة من يومياته حيث يفسر كافكا الحب غير الكامل الذي يحمله لأمه بسبب التعارض اللغوي - مما يوحى بصورة عظيمة بالمكانة المحورية لهذه اللغة الأم الناقصة والتي يتم تحليلها دائماً بتعبير نفسي فقط - من بنات تفكره في اللغة اليديشية ، ونجد في وسط الملاحظات المخصصة للوي Lowy واذكريات الممثل: "خطر ببالى أمس أنتى لو لم أحب أمى بالصورة التى تستحقها، وكما كنت أستطيع ، فإن مرد ذلك للغة الألمانية التى منعتنى ، فالأم اليهودية ليست هذه "الموتر" (Mutter) (أم باللغة الألمانية)، فهذه التسمية تجعلها مضحكة (وكلمة "موتر" ليست مضحكة فى حد ذاتها بما أننا فى ألمانيا)، إننا نعطى لامرأة يهودية اسم الأم الألمانية، ولكننا نفعل أن ثمة تناقضاً، ويتوغل التناقض بصورة أعمق ولا سيما فى الشاعر ، ويرى اليهود أن كلمة "موتر" هى كلمة ألمانية بصفة خاصة ، وتحمل فى أعماقهم برودة وروعة مسبقين بنفس القدر، لذلك فإن المرأة اليهودية التى يطلق عليها "موتر" ليست مضحكة فحسب بل وغريبة (٣٦) فالألمانية بوصفها لغة أجنبية وفى الوقت نفسه لغة أم - وهى المعضلة التى عانى منها ريلك Rilke أيضاً، ووجد لها مخارج أخرى - هى لغة مستعارة، تم الاستيلاء عليها عن طريق التماثل، أى وفقاً لمنطق تفكير كافكا، وفى الألفاظ المحددة للحوار السياسى الذى كان يدور آنذاك فى كل دوائر أوروبا اليهودية، لغة مسروقة بخزى، مقابل نسيان الذات وخيانة الثقافة اليهودية .

وهذه الثقافة التى أقترح التدليل عليها فى مكان آخر، التى تضم - أكثر مما تستبعد - التؤيلات العديدة السابقة (النفسية ، والفلسفية ، والدينية ، والمتيافيزيقية، .. إلخ) يمكن أن تتطوى على "صدمة" أو محو للسحر أو حتى "سب" للقراء المعتادين على قراءة

"خالصة" لكافكا ، وقد فرضت هذه الثقافة نفسها على - تدريجياً ورغماً عنى - من خلال "التحقيق التاريخي" الذى شرعت فيه والذى قادنى إلى ادماج كافكا فى عالمه القومى (ومن ثم الدولى) .

مبدعو اللغات :

يعتمد ظهور لغة قومية مميزة عن اللغة السائدة بداية على القرارات السياسية ، فعند إعلان لغة نوعية كلفة قومية، يتسنى للكتاب - إذا ما لزم الأمر - اختيارها كأداة للكتابة ، حتى لو شكلت هذه اللغة أحد الأوضاع المتطرفة فى سلسلة الإمكانيات اللغوية، أى أحد دروب المفاضلة السياسية والأدبية، ويعد هذا الخيار أحد أصعب وأخطر الخيارات ، وبالفعل ، كما هو الحال فى كل الأحيان الأخذة فى التكوين فى يومنا هذا - ولا سيما فى أفريقيا - تم فرض كل اللغات الأوروبية المطالب بها تقريباً خلال القرن التاسع عشر اعتباراً من لهجة إقليمية: "قامت اللغة البلغارية الأدبية على لهجة بلغاريا الإقليمية، والأوكرانية الأدبية على اللهجات الجنوبية الشرقية، ونشأت النمساوية الأدبية فى القرن السادس عشر من مزج مختلف اللهجات المحلية"^(٣٧)، وتجمع النرويج، فى وضع تجريبي، كما قلنا سلفاً، لغتين قوميتين: الأولى لغة الكتب، وتأخذ الطابع الدنماركى بعد أكثر من أربعمئة عام من السيطرة الدنماركية، وتمثل البصمة التاريخية للاستعمار ، والثانية وهى لغة البلاد، ويطلق عليها النرويجية الجديدة، وهى نتاج مطالبة المفكرين فى بداية القرن الذين أطروا على "ابتكار" لغة نرويجية حقيقية زمن الاستقلال القومى ، ونتيجة لغياب الطابع الأدبى لهذه اللغات التى لا تتمتع بقيمة كبيرة فى السوق الأدبية (بما فيها التى تتمتع برأسمال من الأقدمية مثل - اللغة القطالونية - والتشيكية - والبولندية) ثم تهميش الكتاب الذين يستخدمونها ويطالبون بها بصورة شبه آلية، كما واجهوا صعوبة كبيرة فى الحصول على اعتراف المراكز الأدبية بهم ، وكلما اتسمت لغتهم بالبعد عن لغة المركز والفقر كلما وجدوا أنفسهم مضطرين لأن يصبحوا كتاباً قوميين ، وكان هناك انطباع بأن كل الكتاب الذين يسلكون هذا الدرب كان عليهم تحمل آثار سيطرة مزوجة، ناتجة عن الجهل والغياب المزدوج للغاتهم، سواء فى السوق السياسية واللغوية الدولية أو فى السوق الأدبية .

وفى العوالم الأدبية حيث تكون اللغة القومية مزودة فقط بتقليد شفاهى، فى زمن "تأميمها"، أو - كما هو الحال بالنسبة للغة الغالية المزودة بتقليد كتابى مستمر منذ

زمن بعيد - يكون رأس المال الأدبي : أى التقليد الكتابي والأشكال الأدبية التقليدية غير موجودة تقريباً ؛ ولذا فإن كل العمل الخاص بالتقنين^(٣٨)، ووضع المعايير الإملائية والنحوية، الذى يسبق الصياغة الأدبية، يضع المفكرين والكتاب فى خدمة اللغة الجديدة فقط : أى الأمة الجديدة ، وفى أيرلندا فى بداية القرن العشرين، كرس الشعراء والمفكرون الذين اختاروا اللغة الغالية أنفسهم لتقنين لغتهم بصورة أكبر من خلق أعمال فريدة، تم إقرارها فى كل الأحوال بدرجة أقل من أعمال معاصريهم الذين يكتبون بالإنجليزية ، ولذلك كان يتعين على الكتاب الملتزمين فى المعركة القومية جمع الموارد الأدبية النوعية - إلى حد ما - اعتباراً من لا شئ : كان عليهم اختلاق نوعية أدبية وموضوعات أدبية خاصة، وأنواع أدبية .. كان عليهم باختصار الحصول على شهادات تأصيل للغة، وإن كانت مغمورة أو لا تحظى إلا بقليل من الاعتبار فى السوق الأدبية، يتعين فى الحال ترجمتها لتحظى بشرعية دولية .

وتخلى اليوم الكاتب الكينى نجوجى واثيونجو Ngugi wa Thiong'o - كما قلنا - عن الاستخدام الأدبي للغة الإنجليزية لصالح لغته الأم، الجيكويو، وبعد حالة قصوى ومثيرة للعواطف لما يوحى به من مشاريع أدبية على نفس هذا النسق ، فقبل عام ١٩٧٠، لم يكن هناك سوى عدد جد قليل من النصوص المكتوبة بهذه اللغة، باستثناء بعض الكتيبات التابعة "لأدب السوق"^(٣٩)، وكتب نجوجى أولى رواياته بلغة الجيكويو^(٤٠)، ولم ينم الهيكل الأدبي فى هذه اللغة إلا من كتاباته هو وحده تقريباً ، وتدخل رغبته فى دعم لغته الأم^(٤١) أدبياً بصورة واضحة فى إطار منطق التراكم الأول ، وكتب : "اللغة هى فى الوقت نفسه نتاج توالى الأجيال ، وممول يملك خط الحياة هذا وكذلك هذه الثقافة عاكساً التعديلات الناتجة عن التجربة الجماعية ، والأدب بوصفه طريقة للتفكير بالصور يستخدم اللغة ، ويستخرج مادته الأولى من هذا التاريخ الذى تجسده اللغة ؛ وذاك لأننا - نحن الكتاب الكينيين - لا نستطيع بعد تفادى هذه المسألة: من أى لغة ومن أى تاريخ سيستمد أدبنا مادته الأولى؟ [-] إذا ما أراد كاتب الحديث إلى الفلاحين والعمال، فعليه الكتابة باللغات التى يتحدثونها [-] ، وبهذا الاختيار، يتعين على الكتاب الكينيين أن يتذكروا أن صراع اللغات القومية الكينية فى مواجهة سيطرة اللغات الأجنبية يعد جزءاً من الصراع الأعم للثقافة القومية الكينية فى مواجهة السيطرة الإمبريالية"^(٤٢)، وعندما قدم سلمان رشدى نجوجى، عام ١٩٨٣، خلال ندوة فى السويد حول موضوع "أدب الكومنولث"، بوصفه "كاتباً سياسياً صريحاً" و"ماركسياً ملتزماً" أضاف، لاستكمال

رسم فنان راديكالي: نجوى أعرب عن رفضه للغة الإنجليزية بقراءة، كتابه باللغة السواحيلية، مع ترجمة إلى السويدية قرأها المترجم، مما تركنا في حالة ذهول تام^(٤٣).

والتناقضات المسجون بداخلها هؤلاء المبدعون تضاعفها - إلى حد ما - الأشكال الأدبية التي يستخدمونها ، وكلما نقصت الثقة الأدبية، كلما زادت تبعية الكتاب للنظام القومى والسياسى، وكلما استعانوا بالأشكال الأدبية التي لا تحظى بالاعتبار في خط جرينتش ، ويؤدى غياب التقاليد الأدبية الخاصة والتبعية للمحافل السياسية إلى تمديد النماذج الأكثر تقليدية في المجال الأدبي ، وهكذا شهد نجوى على المشكلات العملية التي واجهها في صياغة خيالاته الأدبية بلغة الجيكويو ، ويفسر ذلك بأنه كان لا يملك أى نموذج سوى التوراة ، وأنه صادف صعوبات كبيرة في البناء السردى، أو في "الرسم الزمنى للشخصيات"^(٤٤) .

وتفسر هذه التناقضات العديدة كثرة الأحياز الأدبية المسيطر عليها التي - بالرغم من فرض لغة قومية نوعية - تظل مزدوجة اللغة على النطاق الأدبي ، وبنفس الطريقة التي وجد بها في القرن السادس عشر والسابع عشر بين المثقفين ازدواجية لغوية لاتينية^(٤٥) / فرنسية، قام النظام المدرسى بخلقها وتكرارها من منطق سيطرة اللاتينية المؤكدة، يتم بنفس الطريقة التعرف على تبعية العديد من الأحياز الأدبية من منطلق ازدواجية لغتها الأدبية (الكتابة بلغتين) وبتعبير أفضل : يتسنى لنا التعرف على درجة التحرر اللغوية - الأدبية وجهود الاستيلاء على ثروات أدبية قومية جديدة عن طريق الاختفاء التدريجى للثنائية اللغوية (والكتابة بلغتين)، التي تعد علامة مؤكدة على انقلاب الخضوع الأدبي ، وهكذا سمحت الثقة المنوطة باللغة الفرنسية، التي تراكمت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، بما أطلق عليه "انتصار" اللغة الفرنسية^(٤٦)، أى إعادة تقييمها الرمزي وظهور تراجع تدريجى للغة اللاتينية عملياً أو - على الأقل - تراجعت لمرتبة ثانوية ، وفي يومنا هذا نجد أن، الدلائل الموضوعية عن الموقف السياسى والأدبي للعربية بالنسبة للفرنسية في الجزائر، ولغة الجيكويو بالنسبة للإنجليزية في كينيا، ولغة الغالية بالنسبة للإنجليزية في أيرلندا، وللقطالونية بالنسبة للقشتالية في إسبانيا، أى في الوقت نفسه الوضع الرسمى، وعدد المتحدثين، والمكانة في نظام التعليم، وعدد الكتب المنشورة، وعدد الكتاب الذين اختاروا الكتابة بهذه اللغة، إلخ، تسمح بقياس وتحليل الحالة الدقيقة لعلاقات السيطرة اللغوية والأدبية في كل من هذه البلاد .

وفى الأحياء الأدبية الوسطى - لا المركزية ولا البعيدة كل البعد كما هو الحال بالنسبة للأمم الصغيرة الأوروبية - نجد الموقف - مع اختلافات طفيفة - يشبه من الناحية الهيكلية الموقف فى المناطق شديدة الفقر ، فكما هو الحال بالنسبة للآداب الأكثر فقراً ، نجد لعدم المساواة اللغوية الأدبية أثراً قوياً لدرجة منعها بطريقة موضوعية (أو جعل من الصعوبة بمكان) الاعتراف أو إقرار كتاب يمارسون لغات "صغيرة" ، وهكذا يتحدث هنريك ستانجروب Henrik Stangerup عن لغته الأم، الدنماركية، بوصفها لغة "صغيرة جداً" ، ويعد الشاعر الدنماركى أوهلنشلخر Oehlenschläger رمزاً لهذه الهامشية اللغوية ويرى: "أن نابليون الشعراء هذا، الذى له إنتاجية هائلة تساوى إنتاجية هوجو وبلازاك، كان جديراً، لو كتب بلغة بولية بالتأمر إلى جانبهم ضد الغباء الذى يجهل الحدود القومية"^(٤٧)، وعلى نقيض الأيديولوجية المسكونية التى سبقت الاحتفالات الأدبية، يمكن لكتاب اللغات "الصغيرة" أن يجدوا أنفسهم مهمشين بالفعل ، وهكذا يلاحظ الناقد الأدبى البرازيلى الكبير أنطونيو كنديو أنه فى نهاية القرن التاسع عشر، كان يمكن لأصالة الروائى البرازيلى مشادوى أسيس الأسلوبية والأدبية أن تسمح له بممارسة تأثير بولى: "من بين اللغات الغريبة، فإن لغتنا هى أقل اللغات المعروفة، وإذا كانت البلدان التى نتحدثها تمثل نسبة قليلة اليوم، فإنها فى عام ١٩٠٠ قد تمثل نسبة أقل على المسرح السياسى ، ولذا ظل روائيان يكتبان بهذه اللغة هامشين، على الرغم من مساواتهما لأكثر الكتاب الذين كانوا يكتبون آنذاك: أيسا دى كيروش Eca de Queiroz ، الذى تواءم بصورة جيدة مع روح المدرسة الطبيعية ، ومشادوى أسيس Machado de Assis وهو كاتب يملك كل مقومات الدولية ولكنه ظل مجهولاً خارج البرازيل [...] ، ومقابل المجد القومى شبه المغالى فيه، كان مجهولاً بصورة محبطة على المستوى الدولى"^(٤٨)، وهذا الناقد الكبير الذى اهتم بإعادة تقويم أدب بلاده، كان هو نفسه ضحية لهذا الإبعاد الهيكلى بشكل أو بآخر: فكما لاحظ هوارد بيكر Howard Becker ، "ظل (كنديو) فى البرازيل، وكتب بلغتها، وكرس الجزء الأكبر من طاقته لأدبها (باستثناء أعمال قليلة) والذى يجهله القراء الذين لا يتكلمون اللغة البرتغالية ومن ثم، فإن نشاطه غير معروف عملياً فى الخارج"^(٤٩)، وينفس هذا المعنى بالضبط، تحدث سيوران فى خطابه عن أحد أصدقائه الرومانيين بترى توتيا Petre Tutea ، الذى كان - فى رأيه - خليقاً بمجد بولى لو لم يحى فى بوخارست ولم يكتب باللغة الرومانية: "إنه لرجل فذ ! بقريحته التى لا مثيل لها، لو عاش فى باريس، لتمتع اليوم بشهرة عالمية"^(٥٠).

وفى هذه الأحياء الوسطى، هناك أيضاً مواقف عن ازدواجية اللغة ، وتعد قATALونية- على سبيل المثال - التى تطالب بنوعيتها الثقافية "القومية"، منطقة يتعايش فيها ويتنافس القATALونيون والقشتاليون ، ومنذ نجاحها فى الحصول على اعتراف باستقلالها اللغوى والثقافى، نشأت^(٥١) محافل نشر وتوزيع وإنتاج أدبى مستقلة ، ويوجد فى برشلونة من الآن فصاعداً ناشرون قATALونيون ينشرون أعمالاً لجمهور "قومى" يتزايد بفضل تحويل النظام التعليمى إلى نظام قATALونى ، ومن ثم استطاع بعض الكتاب اختيار الكتابة والنشر باللغة القATALونية ويمكن أن يأملوا فى ترجمة أعمالهم مباشرة إلى كبرى اللغات الأدبية، نون المرور بالمرحلة القشتالية ، وينطبق هذا الكلام فى يومنا هذا على سرجى باميس Sergi Pamies ، وبير جيمفيريز Pere Gimferrer وجيزو مونكادا Jesus Moncada ، وكويم مونثو Quim Monzo ألخ ، ويسمح ظهور طاقم من المترجمين المتخصصين للإنتاج الأدبى بالانتقال إلى المستوى الدولى ويعطى تدريجياً الوجود للغة القATALونية فى الحيز الدولى سواء على الصعيد السياسى أو الأدبى ، وبالرغم من أن الطريق القATALونى قد اكتسب شرعية أكبر، إلا أن الطريق القشتالى لا يزال بديلاً حقيقياً ، والأكثر من ذلك - كما أشرنا من قبل ، فإن الروائيين الذين يكتبون باللغة القشتالية، وهم بذلك أكثر انتشاراً، والذين يروجون نسخة تلميحية للقومية الثقافية القATALونية صالحة لاستخدام الجمهور العريض - فى شكل روايات بوليسية مثل م. ف. مونتيان أو روايات واقعية تتحدث عن تاريخ برشلونة مثل إدواردو مندوثا أو خوان مارسية ، يتم الاعتراف بهم وإقرارهم فى كبرى المراكز الأدبية ، ويتعبير آخر، فى هذه العوالم، توجد نزعة لاختفاء ازدواج اللغة لنفس العمل، ولم تعد تتجسد الازدواجية فى تمرقات المبدعين المتفردين، ولكن تبقى فى شكل صراع من أجل الشرعية اللغوية فى الحيز القومى نفسه .

ولكن فى هذه الأحياء "المتوسطة"، يميل القطبان: الدولى، والقومى، إلى التمييز بين بعضهما البعض، ويتغير معنى المواقف "القومية"، فبينما صارح المبدعون القوميون سياسياً وأدبياً من أجل الحصول على الاستقلال ، وشكل تسييسهم - كما قلنا - شكلاً غريباً ولكن واقعياً للاستقلال فى المقابل يرفض الكتاب القوميون - فى الآداب فى طور الاستقلال - الانفتاح الدولى ويكرسون أنفسهم للتيار الأدبى المحافظ والانغلاق الجمالى والسياسى ، وفى نفس الوقت يظهر الكتاب الذين يرفضون الخضوع التام للمعايير و"الواجبات" القومية، ويستندون إلى الدولة والابتكارات الجمالية المقررة فى خط جرينتش ، وفى الوقت نفسه، يمكننا - باختصار - وصف هذه العوالم الوسطى بأنها

مبنية على التناقض بين الكتاب القوميين، الذين أصبحوا دعاة للقومية، وبين الكتاب الدوليين، الداعين إلى الحداثة .

ويفعل انزياحهم عن المركز التأسيسي، ويسبب إنتاجهم فى لغة مزودة بقدر ضئيل من الأدبية أو فى حيز جد مهمش، يعد القوميون المحافظون مبدعين "غير مترجمين": ولانعدام وجودهم وظهورهم والاعتراف بهم خارج الحيز الأدبى القومى، فهم محرمون من أى وجود أدبى ، فالكاتب القومى له وظيفة قومية وسوق قومية: فهو يفتح - فى لغته القومية - النماذج الأكثر تقليدية والأكثر مطابقة للمعايير التجارية (التي يعتقد اتسامها بالقومية وتكون قد تم تجاوزها على المستوى العالمى) ، ويسبب عدم تصدير إنتاجه، فهو لا يستورد شيئاً البتة : فهو يجهل الابتكارات الجمالية، والمناقشات النوعية التي تجرى خارج الحدود السياسية، والثورات التي تشكل تاريخاً فى الكون ، ويسبب "عدم ترجمته"، لا يصل أبداً إلى العالم الأدبى، أى إلى فكرة الاستقلال ذاتها ، ويعطى وصف خوان بينت الذي قام به بيو باروجا Pío Baroja نوعاً من التعريف الجوهرى للكاتب القومى: "خلال حياة دامت ثمانين سنة وستين عاماً من الحياة العملية الأدبية، لم يبتعد قيد أنملة عن المقدمات التي بدأ منها [...] ، فأعماله تنتهى فى نفس النقطة التي بدأ منها [...] ، فبين شبابه ونضجه، شاهد مرور الحداثة والرمزية والدادية والسريالية دون أن يتأثر قلمه بها أدنى تأثير، كما شاهد مرور بروسست وجويد وجويس ومان وكافكا، حتى لا نقول بروتون وسيلين وفوستر وكل كتاب ما بين الحربين الأمريكيتين والجيل الضائع وأدب الثورة دون أن يرفع رأسه ليراهم وهم يمرون ، وكان فكره قد تشكل بالفعل، عندما بدأت أفكار ماركس وفرويد فى التداول، ولم يولها إلا ازدراء ، وبتحوله لجسم محصن، لم يتأثر تأثراً عميقاً بحرب سنة ١٩١٤، ولا بالثورة البلشفية، ولا بفوضى ما بعد الحرب، ولا بظهور الديكتاتوريات والفاشيات ، كان قد تحول بصورة ما إلى شخص لازمنى"^(٥٢).

وعندما أقول كتاب "غير مترجمين"، فأنا لا أعنى أن أحداً منهم لم يتوصل أبداً إلى نقل أعماله فى لغة أخرى ، ولكن أعنى أنه لكونهم "متأخرين" عن حاضر الأدب ، فلا يصلون أبداً إلى الإقرار الدولى الحقيقى ، وبطريقة غريبة ومع ذلك قاطعة، يمكننا التقريب دائماً من وجهة نظر الأسلوب ("واقعى" دائماً) ، ومن وجهة نظر المحتوى (قومى دائماً) بين الرواية التاريخية (الساعة) الكبيرة للكاتب الكورى، والمرشح القومى

الرسمى لجائزة نوبل باك كييو نجنى Pak Kyongni "الأرض" وأعمال دوبريكا كوزيك Dobrica Cosic، الرئيس الصربى السابق ومؤلف روايات قومية تمت صياغتها على نموذج أعمال تولستوى التى حققت نجاحات قومية كبيرة، وكتاب دراجان جيريميك Dragan Jeremic الذى فصله دانييلوكيش فى "درس علم التشريح" ويصفه بعمل "لذيذ"، وأعمال ميجيل دليبيس فى إسبانيا، ولا يصل الكاتب القومى إلى الازدهار فى كل مناطق العالم إلا بفعل إنتاجه (ودعمه بأشكال مختلفة ولا سيما تجارية) لأقطاب قومية وداعية إلى القومية ومحافظة وتقليدية وجاهلة وذلك لاستخدام تعبير كيش، وكل هؤلاء الكتاب "غير المترجمين" يعارضون قوى الحيز الأدبى العالمى الجاذبة نحو المركز والمعركة بقوة لعملية توحيدده، إنهم متصارعون المجال الأدبى، الذين يعملون على تجزئة الأدب العالمى وتقسيمه وعلى تبعيته السياسية - القومية .

وفى هذه الأحياز نفسها، التى تدخل فى صراع مع القوميين، يظهر أيضاً المبدعون الذين يرفضون الانغلاق القومى ويلجأون إلى معايير التجديد والحدثة الدولية، ويصبحون - كما ذكرنا - فى آن واحد مترجمين ينقلون إلى لغتهم الابتكارات المركزية وينقلون فكرهم عن طريق الترجمة من لغتهم إلى لغات أخرى؛ وتتفق أعمالهم - التى تتغذى من الثورات الكبرى والمجددين الذين شكلوا تاريخاً فى العواصم الأدبية - مع معايير الذين يناط بهم الإقرار فى هذه المراكز، وهم أيضاً كتاب مترجمون ومعترف بهم فى باريس رغم انتمائهم لأحياز أدبية جد بعيدة عن خط جرينتش وجد فقيرة نوعياً (ويظلون فيها كاستثناءات) مثل: دانييلوكيش، وأرنو شميدت، وخورخى لويس بورخس^(٥٣) .

وفى هذه العوالم نلتقى - كما أشرت فى الجزء الأول - مع مبدعين مزدوجى اللغة أو يكتبون بلغة أخرى ويتحولون إلى الكتابة بإحدى اللغات الأدبية الكبرى وذلك لمعاناتهم من الهامشية الآلية والبعد اللذين تحكم بهما عليهم لغتهم القومية (والأم)، وهكذا فى لحظة ما من مسيرتهم الأدبية استخدم كل من سيوران، وكونديرا، وبانيه ايستراتى، وبيكيت، ونابوكوف، وكونراد، وستندبرج بصورة مؤقتة أو نهائية، بالتناوب أو فى ترجمة تعادلية ومنهجية كلفة للكتابة، نون إكراه من أى قوة سياسية أو اقتصادية، إحدى اللغات الأدبية العالمية الكبرى، ويرجع هذا الانتقال بين لغتين وثقافتين وعالمين إلى الازدواجية اللغوية وهذا الانتقال لا يعد أحد آثار سيطرة استعمارية أو سياسية، ولكن لا يمكن تفسيره إلا بوطأة الهيكل غير المتساوى للعالم الأدبى:

فيمكن للقوة غير المرئية للعقيدة التي تتعلق ببعض اللغات ولأثر "خفض قيمة" بعض اللغات الأخرى "إجبار" - دون أى قهر ظاهري - بعض المبدعين إلى تغيير لغة أعمالهم . وقد رأينا أن سيوران بعد نشره لبعض كتبه باللغة الرومانية في بوخارست أراد العودة إلى لغة الأدب بامتياز: أى وفقاً للتمثيلات الأكثر قدماً لعلاقات القوة في العالم الأدبي، لغة "قرن لويس الرابع عشر"، جوهر الكلاسيكية ومن ثم تحول إلى كاتب فرنسي ، وكذلك، ولكن في منطق جمالي وسياسي جد مختلف استطاع بعض مفسري بول سيلان Paul Celan - هو الآخر من أصل روماني - تأكيد أن شعره المكتوب بالألمانية و"ضد" الألمانية، لتفجير تركيباتها، كان مكتوباً "ليترجم إلى الفرنسية"، ونادى لنقله إلى الفرنسية كنوع من الخلاص من لغة الهولوكست، وسيتعلق الأمر - في هذه الحالة - بترجمة داخلية في عملية الكتابة نفسها، وقد شارك سيلان نفسه عن قرب في الترجمة الفرنسية لقصائده التي نشرت بعنوان "خاتمة" (Strette) (١٩٧١)، مع جان داف Jean Dalve وأندريه دي بوشيه André de Bouchet . وهذا الكتاب - ترجمه بمساعدة - يمكن اعتباره نصاً كاملاً لسيلان (مما لا يمنع ظهور ترجمات أخرى له).

ويكتب المؤلف التشيكي المنفي في فرنسا اعتباراً من ١٩٧٥، ميلان كونديرا كتبه منذ بضع سنوات بالفرنسية، والأكثر من ذلك وهو قراره منذ ١٩٨٥، بعد مراجعته وتصحيحه لجمل الترجمات الفرنسية لكتبه التشيكية، أن يجيز فقط النسخة الفرنسية لأعماله ، وبأسلوب يقلب العملية الطبيعية للترجمة - ويثبت مرة أخرى أن الأمر يتعلق بدرجة أقل بتغيير لغة عن تغيير "طبيعة" - أصبح النص الفرنسي لرواياته هو النسخة الأصلية، ويكتب كونديرا: "اعتباراً من هذه اللحظة، أعتبر النص الفرنسي كالنص الخاص بي، وأترك حرية ترجمة أعمالى من التشيكية أو الفرنسية على حد سواء ، وأميل أكثر إلى الحل الثانى"^(٥٤).

الشفاهية الأدبية :

في المناطق التابعة لغويًا - بما فيها أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية - التي وصفناها من قبل بكونها استثناءات داخل مجمل الأراضى الواقعة تحت السيطرة الاستعمارية^(٥٥)، حيث لا يمتلك الكتاب - بفعل التقاليد الثقافية والسياسية - إلا لغة أدبية كبيرة، نجد نفس الاستراتيجيات التمييزية بأشكال أخرى .

وفى غياب لهجة بديلة، يضطر الكتاب إلى وضع لغة "جديدة" داخل لغتهم نفسها، ويستولون على الاستخدامات الأدبية، وقواعد التصحيح النحوية والأدبية، ويؤكدون نوعية لغة "شعبية"، وتنشأ فئة "اللغة الشعبية" ومفهومها، أى وسيلة تعبير مرتبطة أصلاً بالامة والشعب التى تعرفهما وتبرر وجودهما من الربط بين التمثيلين الكبيرين "للشعب": بوصفه أمة، وبوصفه طبقة اجتماعية، ومن ثم يتعلق الأمر بإعادة خلق نوع من ازدواجية اللغة الغريب الذى يسمح بالاختلاف لغوياً وأدبياً داخل نفس اللغة، وهكذا تظهر لغة "جديدة"، عن طريق إضفاء الطابع الأدبى على الممارسات الشفاهية، ونجد هنا - فى صورة لغوية - آليات التحويل الأدبى للقصص الشعبية التقليدية.

ويعد هذا الحل، الأقل جذرية عن الحل الذى يقضى باستخدام لغة جديدة فى غياب أى مخرج آخر، بالفعل طريقة للبعد بأكبر قدر ممكن عن القطب السياسى عندما تكون اللغة هى نفسها لغة هذا القطب، وباستخدام اللغة المركزية، يمكن إعادة تشكيل - بفروق طفيفة - نفس موقف الانفصال الصريح الذى يسمح به تغيير اللغة، ويدعو راموز الذى اختار فى إقليم فود هذا الحل إلى "المبالغة فى الفروق الذاتية"، وهكذا سعى كثيرون إلى خلق فروق أكثر أو أقل ظهوراً - فى الاستخدام والنطق والتعبيرات الشعبية، والأخطاء المطالب بها وقلب أصول اللياقة اللغوية والتى هى فى الوقت نفسه اجتماعية - من شأنها تأسيس هوية جديدة لا يجوز التصرف فيها اعتباراً من المعيار الشعبى.

وهذا هو الطريق الذى افتتحه ببراعة سينج عندما قدم على خشبة المسرح لغة الفلاحين الأيرلنديين الحقيقية والمصبوغة بالصبغة الأدبية: اللغة الأنجلو - أيرلندية، ويعد هذا الحل فى آن واحد أميناً فى تمثيله الشعبى للغة القومية كما يخرق قوانين اللياقة اللغوية الإنجليزية، وفى كل مكان، أدى إدخال اللغة الشفاهية فى الأدب إلى قلب أطراف النقاش الأدبى، وبوسائل نوعية، مفهوم الواقعية الأدبية، وفى البرازيل فى العشرينيات والثلاثينيات، وفى مصر فى العشرينيات^(٥٦) وفى كيبك فى الستينيات وفى اسكتلندا فى الثمانينيات، وفى جزر أمريكا الوسطى اليوم، تسمح الشفاهية، بأشكال مختلفة ولتختلف الاستخدامات، المطالبة بالفعل بتحرر سياسى و / أو أدبى.

ويسمح هذا المخرج النوعى لوضع متناقض أيضاً باتخاذ مواقف رفض مزدوجة وينفس طريقة سينج الذى رفض الاختيار بين الإنجليزية والأيرلندية عندما جعل فلاحيه يتحدثون بلغة "مختلطة" فى أيرلندا فى بداية القرن، فإن منشور "التهجين اللغوى" الذى

كتبه شاموازو وكونفيون وبرنايه ، والذي نشر فى باريس عام ١٩٨٩ ، يعرب عن رفضه ضرورة الاختيار بين البديلين: "إضفاء الطابع الأوروبى أو الطابع الأفريقى" (٥٧)، وهو المأزق الذى اعترض طويلاً كل الكتاب البعيدين عن المركز .

وفى الستينيات، رفض الكيبكيون عن طريق مطالبتهم بلغة الجوال Joul سطورة اللغة الإنجليزية التى أطلقوا عليها لغة البيض، وكذلك معايير الفرنسية "الجيدة"، ويرد إدانة الجوال "وهى نقل صوتى للهجاء الشعبى الكيبكى لكلمة حصان المستخدمة، بداية بطريقة تحقيرية، للتدليل على البعد بالنسبة لمعيار اللغة الفرنسية الأكاديمية ، لتكون الرمز اللغوى لاستقلال سياسى وأدبى مستقبلى، أكدوا استقلالهم إزاء المحفلين اللغويين المسيطرين عليهم، وهما: إنجليزية أوتاوا، وفرنسية باريس، وطالبوا باستخدام اللغة الفرنسية ونوعيتها فى مواجهة سيطرة الإنجليزية مع المطالبة بالاستخدام النوعى للغة محررة من المعايير الفرنسية، ومن ثم لغة شفاهية وشعبية وعامية ، وهذه اللغة الشفاهية الشعبية الخاصة بمونتريال، والتى تمت المطالبة بها بوصفها "لغة مهجنة" شمالية - أمريكية ، هى لغة من أصل فلاحى تضم العديد من الكلمات المأخوذة من الإنجليزية والأمريكية، واكتسبت سريعاً فى الستينيات، وضع (ولو مؤقتاً) اللغة الأدبية النوعية، وسمحت على الصعيد السياسى بفرض الفرنسية بوصفها لغة "الأمة" الكيبكية التى تصارع فى مواجهة هيمنة الإنجليزية ، مع منع سيطرة فرنسية فرنسا ، وكلنا يعلم أن مجلة "بارتى برى" (Parti Pris) - التى تم إنشاؤها عام ١٩٦٣ - تصف الموقف الخاص بكيبك على أنه قهر استعمارى وتجعل من نفسها لسان حال إحدى كبرى حركات المعارضة الأدبية والسياسية لكيبك ، ثم قامت دور نشر بارتى برى Parti Pris عام ١٩٦٤ بنشر روايتى "المسمار المزخرف الرأس" (Le Cabochon) لأنثريه ماجور ولا سيما "المقعد" (le Cassé) لجاك رونو ؛ اللتين افتحتا معركة الجوال وسمحتا بصفة خاصة بتجديد الإشكالية الأدبية بصورة تامة ، وبالابتعاد عن المعيار الأكاديمى، ابتكر الكيبكيون طريقاً للتعبير خاص بهم (محكوم عليه بالإدانة السريعة) قد يسمح لهم - بطريقة غريبة - بالاستيلاء مرة أخرى على الفرنسية .

ووفقاً لدرجة تحرر الحيز الأدبى: أى لدرجة "نزع الطابع القومى" للرهانات الأدبية، يتسنى استخدام اللغة "الشعبية" بصورة مستقلة، أى أدبية بدرجة قلت أو كثرت ، ولكن على أية حال ، يسمح الاستخدام الوحيد (تقريباً) للغة أدبية كبيرة

للمبدعين بأخذ بعض الخطوات المتقدمة فى طريق تكوين تراث ، وعلى عكس الذين يبتكرون لغات قومية جديدة مجردة من أى ثقة ووزن، يجرى الكتاب الذين يرثون من لغة سائدة - حتى بتخريبها وتغيير رموزها واستخدامها - نوعاً من "ابتزاز رأس المال"، ويستفيدون من كل هذه الموارد الأدبية: "تنتقل هذه اللغة القيمة والثقة الأدبية والأسطورية والأعلام القومية، وترتبط بها فى المقام الأول العقيدة الأدبية ، ويمكن للكتاب بهذه الطريقة "الإسراع عما هو متوقع" فى إنجاز مهمتهم ، وتتسم جمالية الكتاب الأدبية الذين يستخدمون لغة أدبية كبيرة بداية بأنها أكثر تجديداً، بفعل رأس المال الأدبي الجوهري الخاص باللغة، عن جمالية الكتاب الذين يدعمون لغة "جديدة" لا تتمتع بالطابع الأدبي ، وهذا ما يفسر انتماء هؤلاء الكتاب الخاضعين للسيادة والذين يتحدثون ويكتبون بلغات مركزية منذ البداية لأحياء أدبية مزودة نسبياً.

ماكونايما أو المناهضة للكاموواس :

يتعين فهم المشروع الروائي لماريو دى أندراد Mario de Andrade ، الذى يشار إليه عادة بوصفه "أباً" للحدثة البرازيلية، من نفس منطق الخلق الأدبي للغة شعبية وقومية ، فقد صاغ فى البرازيل خلال العشرينيات من القرن العشرين، المنشور المؤسس لأدب قومي والمعروف باسم ماكونايما، الذى طالب وابتكر لغة برازيلية جديدة، منفصلة عن لغة الكاموواس Camoes أى عن الاستخدام السليم للغة البرتغالية ، وبنفس حماسة جويس الذى رفض تقاليد الإنجليزية الأدبية والنحوية، أعلن : "إننا نجابه المشكلة الحالية، القومية والنفسية والإنسانية الخاصة بإضفاء الطابع البرازيلي على البرازيل"، ومن ثم يرجع هذا التأكيد الفعلى لثقافة خاصة بالبرازيل، تم نقلها وتأسيسها من خلال لغة هى الأخرى برازيلية ، من إرادة واعية للانفصال عن التبعية اللغوية إزاء البرتغال ولكن أيضاً- وبصورة أعم- عن التبعية الأدبية (والثقافية) إزاء أوروبا بأسرها ؛ صرخ ماكونايما قائلاً : "صبراً، يا إخواني، انتهت أوروبا .. إننى أمريكي، ومكانى فى أمريكا ، ومما لا شك فيه أن الحضارة الأوروبية تشوه طابعنا تماماً!"^(٥٨)، والمؤكد أن أندراد ليس "أول" كاتب برازيلي وأن الحدثة ليست أول حركة أدبية برازيلية^(٥٩) ؛ فهناك تاريخ أدبي طويل يسبقها ، ولكن - كما هو الحال فى أمريكا الناطقة بالإسبانية - فقد تشكل هذا التاريخ حتى ذلك الحين - بنسبة كبيرة - من أعمال كانت تقدم-

بمسافات مطالب بها بصورة قلت أو كثرت - النماذج المستوردة من أوربا ، ومن ثم فإن الحداثة - التي يعد أندراد أحد منظريها الأساسيين والمتحدث باسمها- هي أول حركة تطالب صراحة بتحرير أدبي قومي ، ويتسنى لنا القول بأن ماريو دى أندراد يحتل نفس موقع دى بيليه عندما طالب بإنهاء التبعية إزاء اللغة اللاتينية^(٦٠) ، ويعد أندراد الشاعر المؤسس للحيز الأدبي البرازيلي لأنه كان الأول، مع جيل الحداثة في مجمله، في إدخال الحيز الأدبي البرازيلي في اللعبة الدولية الكبرى وفي العالم العالمي للأدب في نفس الوقت الذي طالب فيه "باختلاف" قومي وابتكره ، وصديقة أوسوالد دى أندراد (Oswald de Andrade)، مؤلف منشور أكل لحوم البشر (Tupi or not tupi, that is the question) ومنشور (شعر خشب البرازيل) Poesia Pau Brasil - على اسم خشب الجوز الذي كان أول الثروات التي كانت تصدرها البرازيل في زمن الاستعمار - كان أكثر صراحة حول هذا الشأن - وبهذه الكناية، عبر عن رغبته في خلق شعر يمكن تصديره، وكتب في منشوره: صراع واحد : الصراع من أجل الطريق ، فلنفصل: شعر للاستيراد، وشعر خشب البرازيل، للتصدير"^(٦١).

ومشروع الحداثة هو مشروع سياسى وأدبى فى آن واحد ، وخلال أسبوع الفن الحديث الشهير الذى عقد فى ساو بولو عام ١٩٢٢ - وكان نوعاً من المظاهرة تم خلالها الاحتفال بمنوية استقلال البرازيل واللحظة المؤسسية والأصلية للحداثة البرازيلية - مزقت مجموعة من الشعراء والموسيقين والرسميين علانية نسخة من "اللوزياد" (Lusiades) ، معلنين بذلك حرياً رمزية ضد البرتغال ، ولكنهم أرابوا بذلك أيضاً إنهاء السيطرة الأدبية من طرف واحد التى كانت تمارسها باريس حيث كان يدرس الجزء الأكبر من المفكرين البرازيليين وكان النموذج الفرنسى مسيطراً جداً عليهم، حتى إنهم أرابوا، كما يؤكد أندراد: "قطع الحبل السرى الذى يربطهم بفرنسا ، فيتعين على الكتاب، بدلاً من الذهاب للتبختر بغباء فى باريس، حزم أمتعتهم ويبحث بلادهم ، قليذهبوا إلى أورو بريتو أو ماناوس بدلاً من مونمارتر أو فلورانس"^(٦٢)، وكانت قوة رفض فرنسا موازية للشفغ والسحر غير العاديين (وشبه المتيمين) اللذين كانت تمارسهما عاصمة الأدب على البرازيليين^(٦٣) ، ونجد هنا مرة أخرى وضع الكتاب المؤسسين - الذى تحدثنا عنه من قبل - الذين يصارعون من أجل الاستقلال السياسى والأدبى لحيزهم الأدبى القومى: ويتطلب التأسيس - بوصفه تأكيداً للفروق - انفصلاً

عن كل التيارات الإلحاقية، سواء كانت سياسية خالصة مثل التبعية إزاء البرتغال ، أو نوعية مثل الخضوع لباريس ، وكتب ماريو دي أندراد لألبيرتو دي أوليفيرا Alberto de Oliveira: "نحن بصدد الانتهاء من سيطرة الفكر الفرنسى .. نحن بصدد الانتهاء من سيطرة البرتغال النحوية" (٦٤).

وأصبح كتاب "ماكونايا" الذى نشر لأول مرة عام ١٩٢٨، أحد الكلاسيكيات الأدبية القومية الكبرى ، ونجد فى هذا العمل الذى يتسم بالبهجة والوقاحة والاستفزاز كل سمات المنشور الأدبى التأسيسى ، ويقترح أندراد "إضفاء طابع برازيلي" على اللغة البرتغالية، أى بتعبير دقيق: اجتياز برازيلي للغة البرتغالية من خلال استخدامات العامية فى البرازيل، وضم أصوات وحصنة من اللغة الشفاهية التى تبتعد عن المعايير البرتغالية إلى التراث والفن القوميين ، وكتب للشاعر مانويل بنديرا Manuel Bandeira "كنت أهرب من النظام البرتغالى أردت الكتابة باللغة البرازيلية دون الوقوع فى مخاطر الإقليمية ، أردت منهجة أخطاء المحادثة اليومية ، والتعبيرات الاصطلاحية البرازيلية وكلمات اللغة ذات الأصل الفرنسى والإيطالى وعاميتهما ولغاتها الإقليمية وكلماتها القديمة" ، وطالب بصفة خاصة بإنهاء ما أطلق عليه بطريقة ساخرة "ازدواجية البرازيليين اللغوية: ولغتا البلد هما: بالفعل "العامية البرازيلية ، والبرتغالية التحريرية" (٦٥) ، ونجد هنا سمة مشتركة مع تاريخ التراكم الأصلى لرأس المال الفرنسى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر: الرغبة فى التحرر من معيار تحريرى جامد يمنع بصورة دقيقة الإثراء وتحويل الاستخدامات باللجوء إلى أشكال اللغة الشفاهية الجديدة ، وتمت صياغة نداء ماليرب الشهير الداعى إلى "حمالى ميناء الكلا"، أى إلى استخدام شفاهى وحر وشعبى للغة، بوصفه سلاحاً للصراع ضد اصطناعية وبصفة خاصة جمود (إذن الطابع التكرارى) للنماذج التحريرية، التى حتى ليتسنى إنتاجها بعناية لا يمكن لها تجديد (تطوير وزيادة) نسيج اللغة نفسه ، وفى ماكونايا، شُبِّهَت اللغة البرتغالية وهى لغة تحريرية ومن ثم جامدة - إن لم تكن ميتة - باللغة اللاتينية ، وسكان ساو بولو يملكون بهذه الطريقة - كما يكتب أندراد - "ثروة هائلة للتعبير الفكرى تسمح لهم بالحديث بلغة والكتابة بلغة أخرى [-] ، وفى حواراتهم يستخدم سكان ساو بولو لغة همجية، متعددة الأوجه، فظة فى تعبيرها، ينقصها الصفاء المحلى، ومع ذلك نجد لها مذاق خاص وتملك قوة فى تأنيباتها وفى كلمات لهوها الصغيرة [-] ، ولكن بمجرد إمساكهم للقلم، يتخلصون من كل فظاظه ويظهر آنذاك رجل لينه Linné اللاتينى، الذى

يعبر عن نفسه بلغة أخرى، قريبة جداً من لغة فيرجيل [-] لهجة رقيقة تسمى ببراءة: لغة كامواس^(٦٦)، ونرى أن الإستراتيجية هي نفسها استراتيجية بيكيت الذى أكد فى "دانتى .. برونو .. فيكو .. جويس"^(٦٧)، إن اللغة الإنجليزية هي لغة قديمة - إن لم تكن ميتة - مثلها مثل اللاتينية فى أوربا فى عصر دانتى .

وكذلك - وفى منطق قريب من منطق جويس فى عوليس - تتماشى هذه المطالبة بأدب قومى مكتوب بلغة قومية مع الرغبة فى مخالفة المحرمات الثقافية والنحوية والجنسية والمعجمية والأدبية للأخلاقية الاستعمارية ولقواعد اللياقة الاجتماعية، بإيجاز الرغبة فى رفض احترام التدرج الهرمى السائد للقيم الأدبية ، فالحضارة الاستوائية، التى ينتسب إليها أندراد، تطالب بتأكيد "همجية" قلب النظام الثقافى الرسمى ، وهكذا يكتب فى بداية يوميات رحلته عام ١٩٢٨ بخصوص كاريوكا - ساكنة مدينة ريو - فى مقابل بوليستا - ساكنة ساو باولو، المتطبعة بصورة أكبر بالطابع الأوروبى : "ولذا يعكس هذا الجمال الأخاذ لكاريوكا بلداً جديداً فى أمريكا، وحضارة نصفها بالهمجية لتناقضها مع الحضارة الأوروبية ، ولكن ما يتسم به كل هؤلاء المواطنين العاديين فى بلدنا الجميل من "همجية" ليس سوى نوع من إعادة التأهيل ، وهو أحد أعراض البرازيل المسكرة"^(٦٨) ومن ثم يعد ماكونايماً نصاً مستقراً وعامياً وهزلياً ومناهضاً للأدبية - ويضطلع بكل التناقضات الظاهرة للصراع ضد "الرصانة" الأوروبية بكل أشكالها .

ولكن الأمر لا يتعلق "بتأميم" اللغة فحسب، إنما أراد أندراد أيضاً- مثله مثل كل الكتاب المؤسسين لأدب قومية ناشئة - جمع الموارد المتاحة لتحويلها إلى موارد ثقافية وأدبية ، وكانت السوابق الوحيدة التى يمكنه اللجوء إليها لإيجاد القصص والأساطير والطقوس والأساطير الشعبية وجمعها وتأديبها هى قصص وأساطير وطقوس علم العادات^(٦٩) ، وبعبارة أخرى - بينما كان يسعى للتحرر سياسياً (ولغوياً) عن البرتغال - وكذلك ثقافياً وأدبياً عن أوربا- وجد أندراد نفسه مضطراً إلى اللجوء إلى أبحاث علم العادات الأوروبية، التى كانت أول من وصفت ما يمكن اعتباره نوعية ثقافية ، وكلنا يعلم أنه استوحى فكرة هذا النص بعد قراءة كتاب عالم السلالات الألمانى كوخ جرنبرج Grunberg - Koch من عصر قبائل روروما حتى قبائل أورينوكو - أساطير وقصص القديسين الخاصة بشعوب التويلينج والأريكونا بالهند "Vom Roroima Zum orinoco

والروايات الأسطورية الهندية تظهر فيه شخصية ماكونايما^(٧٠) ، وانطلاقاً من معطيات عرقية ولغوية وجغرافية وقراءات ومراجع علمية عن طريق تكديس مادة متناثرة ومخصصة لتوفير أسس ثقافية برازيلية خالصة، حاول أندراد عرض "محصلة" من المعرفة عن البرازيل وصاحب هذا المشروع إرادة صريحة لتوحيد الأمة البرازيلية ثقافياً: فقد سعى ماريو دي أندراد إلى تجميع داخل نص واحد كما ذكر في كتابه عام ١٩٣٥^(٧١) برازيل واحدة وبطل واحد كل المناطق، والتنوعات الجغرافية والثقافية وخصائص البلد^(٧٢) ، وقال : تمثل أحد اهتماماتي في عدم احترام - بطريقة أسطورية - الجغرافيا والنبات والحيوان الجغرافي ، وبهذه الطريقة كنت أغير بقدر المستطاع أقاليم الخلق وفي نفس الوقت كنت أصل إلى استحقاق تصور البرازيل - أدبياً كوحدة متمثلة - مفهوماً عرقياً وقومياً وجغرافياً^(٧٣) ولتجنب الواقعية - ومن ثم الانقسامات - الإقليمية ، فقد وضع أساطير الشمال مكان أساطير الجنوب، وخلط عبارات رعاة الأرجنتين بتركيبات سكان الشمال، ونقل أماكن الحيوان والنبات. ولكن - في الوقت ذاته - ابتكر وضعاً مزيجاً جد مرفف: فقد جمع ورقى صراحة تراثاً ثقافياً احتكره حتى ذلك الحين علم السلالات، ومستخدماً نبرة ساخرة ومقلدة بسخرية، نمت من الناحية الأدبية أسس العملية في مجملها وقوضتها .

وبالإضافة إلى عرض الأساطير والخرافات ، كان السرد المعنون جانبياً "رابسوده"^(*) (Rhapsodie) مناسبة لتقديم نوع من قوائم المفردات النوعية البرازيلية^(٧٤)، وعن طريق تعديدات (يتم وصفها عادة بأسلوب رابيلييه) ذات أثر كوميدى، كان الكاتب يكون فهرساً من الألفاظ تصبح في الحال برازيلية نوعية، ويفعل استخداماً أدبياً لأول مرة، تكتسب هذه الألفاظ بفضل طريقة أندراد، وجوداً مزيجاً - قومياً - فهي تدخل في المسرد "المعتمد" أو على الأقل "المعترف به" - وأدبياً (شعرياً): "فهذه الكلمات تتوجه لكل الكائنات الحية من سلاحف المياه العذبة، وقردة طويلة الذيل ومدرعات وتماسيح زاحفة على الأرض والأشجار [...]، وتتوجه أيضاً إلى التمساح الذى يلعب لعبة القط والفأر، بإيجاز تتوجه إلى كل الكائنات الحية، ولكن أحداً لم يكن قد رأى شيئاً واحداً لم يكن يعرف شيئاً"^(٧٥)، ونستطيع في هذا الصدد إثبات أن الأمر يتعلق باستراتيجية شبه

(*) قصيدة ملحمية كان ينشدتها رواية محترفون (المترجمة).

عالمية: "فقد دعا من قبل دي بيليه "الشعراء الفرنسيين" إلى إثراء مفردات الشعر "الفرنسي" باللجوء إلى الألفاظ التقنية التي تستخدمها مختلف المهن - كلمات "حديثة - ليس لها وجود أو مقابل في اللغة اللاتينية ، وتشكل - بالتالي - نوعية حقيقية (ابتكار) فرنسية : "وأوصيكم أيضاً بملاحقة لا العلماء فحسب، ولكن كل أنواع العمال والحرفيين مثل البحارين والبنائين والرسامين والنحاتين وغيرهم ، ومعرفة ابتكاراتهم وأسماء المواد والأدوات والألفاظ المستخدمة في فنونهم ومهنتهم لاستخلاص هذه المقارنات الجميلة والأوصاف الحية لكل هذه الأشياء" (٧٦).

وأكبر دليل على أن "ماكونايم" هو نص قومي، نو طموح قومي، هو أنه لاقى نجاحاً كبيراً في البلد كله، ولكن تناقلت ترجمته بصعوبة ، وبعد اليوم عملاً كلاسيكياً برازيلياً مدرجاً في برنامج المسابقات، ومادة لعشرات من الأعمال النقدية والتعليقات والتأويلات والتفسيرات واقتباسات سينمائية ومسرحية، وتحول إلى موضوع عرض لمدرسة سامبا (٧٧) ، ولكنه عبر الحدود بصعوبة كبيرة ولم يحصل إلا في وقت متأخر على الاعتراف الدولي ، وفي سنة ظهور الكتاب في البرازيل، طلب فاليري لاريو من جان دوريو Jean Duriaud - أحد أكبر مترجمي الأدب البرازيلي في فرنسا- الاستعلام عن إمكانية ترجمة النص ؛ فأجاب جان دوريو على لاريو في أكتوبر ١٩٢٨ : "لا، إنني لا أعرف شيئاً عن ماريو دي أندراد، فقد كتبت له بناء على نصيحتكم، ولم يصلني منه أي رد" (٧٨) ، ويبدو أندراد- الذي رفض الخضوع تماماً لحكم المركز - موجهاً كل اهتمام إلى مهمته القومية، ومن ثم لم يكثر كثيراً - شأنه شأن كل مؤسسي الآداب القومية المنشغلين بالانفصال عن الإلحاقات المركزية المنهجية للنصوص القومية - بالترجمات الممكنة لنصه (٧٩) ، ولكن عدم اكترائه التأسيسي للترجمة ليس وحده موضوع الإدانة: فالجهل بماكونايم في أوروبا يعد بطريقة تناظرية الدليل على العرقية النقدية للمراكز ، فبعد ترجمة النص إلى الإيطالية عام ١٩٧٠ وإلى الإسبانية عام ١٩٧٧، خرجت أول ترجمة فرنسية (بتوقيع جاك تيريرو Jacques Thériot) عام ١٩٧٩ - أي بعد خمسين عاماً من نشر العمل في البرازيل - بعد أن رفضها عديد من الناشرين (بالرغم من رأي روجيه كيلواه Roger Cailliois وريمون كوتو Raymond Queneau لصالحها) ، وبدلاً من أن تنال اعترافاً نوعياً متأخراً ولكن مستحقاً، تسببت الترجمة في خلاف هائل: فالنص الذي نشر في سلسلة مخصصة لكتاب "الطفرة" الناطقين بالإسبانية، تم إدراجه في جمالياتهم التي يقال عنها "باروك"، والتي لا علاقة له بها على الإطلاق ،

وتظهر باقى مسيرته، التى ضخمت هذا المشروع الأسمى - دون أى لبس - الطبيعة الحقيقية لمشروعه الأدبى والثقافى القومى ، واعتباراً من ١٩٢٨ - بالفعل ، وهى سنة الطبع الأولى لروايته الأسطورية - كرس أندراد نفسه لإعادة جمع المعطيات الموسيقية والفولكلورية التى من نشأتها تأسيس الثقافة القومية البرازيلية وإثرائها ، وبوصفه متخصصاً فى علم وتاريخ الموسيقى، بدأ فى أبحاث عن الأغنيات والرقصات الشعبية "لقاموس موسيقى برازيلي" ونشر بصورة منتظمة أعمالاً فى علم وتاريخ الموسيقى العرقية ، ونظم أول مؤتمر للغة القومية الغنائية وشارك فى تأسيس جهاز التراث التاريخى والفنى القومى ، وفى ١٩٢٨ ، شارك ليفى شتراوس Levi Strauss فى تأسيس جمعية السلالة والفولكلور فى ريو دى جانيرو .

وخط سير ماريو دى أندراد، الذى كان قومياً لدرجة رفضه مغادرة البرازيل والسفر إلى أوروبا، لم يجعل منه داعياً إلى القومية منتصراً وساذجاً ، فعلى العكس من ذلك، اتسم هذا "البطل الذى لا طابع له"، كما يشير العنوان الجانبى للقصة، بأنه همجى "شريد"، تم تصويره على نقيض كل مفترضات "البطل" القومى، الذى يعد تجسيداً للقيم القومية ؛ فهو مجرد من العواطف النبيلة وكسول وماكر وكاذب ومتشدد ومشاغب ، وكانت أولى كلماته وفقاً لعالم السلالات الألمانى تيودور كوخ جرنبرج Theo-dor KocGrünberg: "أنا خمول!"، وهو شخصية أسطورة "تو اليبانج" (Taoulipangue) يتكون اسمها من كلمة (maku) أى الشريد، وصيغة المبالغة (ima) شديد، وبداية تعنى كلمة Macounaïma ماكوناïما (شديد الشر) ، واختاره أندراد كشخصية لروايته وكشعار قومى لأنه اندهش من تقديم كوخ جرنبرج له "كبطل لا طابع له"، وأخذ أندراد هذه الكلمة بمعنى "طابع قومى"، وفى مقدمته التى كتبها عام ١٩٢٦ ، ولم يتم نشرها، يفسر مشروعه بهذه الصورة: "ليس للبرازيلي طابع [-] ، وعندما أقول طابع لا أقصد حقيقة نفسية فحسب ، ولكن بالأحرى كياناً نفسياً دائماً، يتمثل فى كل شىء ، فى التقاليد ، وفى الحركة الخارجية ، وفى الشاعر ، وفى اللغة ، وفى التصرفات خيرها وشرها ، والبرازيلي ليس له طابع لأنه لا يملك حضارة خاصة أو وعياً تقليدياً ، الفرنسيون لهم طابع مميز وكذلك اليوروبيون والمكسيكيون ، وقد ساهم هذا الطابع فى خلق حضارة خاصة بهم، أو خطر وشيك أو وعى أزلى ، فالواقع أن لهؤلاء جميعاً طابعاً ، ولكن الأمر لا ينطبق على البرازيلي ، فهو كشاب فى العشرين من عمره: يمكننا أن نرى فيه ميولا عامة، ولكن لم يتأكد شىء بعد [-] ، وبينما كنت أتفكر فى هذه الأشياء، وقعت يدي على

ماكونايا باللغة الألمانية لكوخ جرنبرج وماكونايا بطل لا طابع له بصورة مثيرة للدهشة^(٨٠).

وتكمن قوة مشروع أندراد فى وضوح رؤيته وما يمكن أن نطلق عليه قوميته النقدية والتفكيرية ، وولد أندراد فى بلد صغير وفقير، وكان يدرك عدم قدرته على الصراع بأسلحة تماثل الأمم الثقافية الكبرى : ويعلم أن الظلم لا يتكبد فحسب ولكن يتجسد وأن ماضى التبعية والفقر النوعى وغياب الموارد الأدبية تمنع تكوين "طابع" قومى - أى رأسمال - وجمع موارد ثقافية وعقيدة مشتركة فى لغة وأدب: وهى كلها أدوات العقيدة القومية ، وتحدث بهذه الطريقة عن عدم المساواة (أى غياب تاريخ وثقافة وأدب ولغة) فى شكل نوع من التشوه الفسيولوجى: "وعطس بطلنا وتحول إلى رجل كامل: ممشوق وطويل وقوى وفى حجم فرد ضخم ولكن رأسه الذى لم يكن مروباً ظل دائماً مربع بطريقة سيئة مع وجه طفولى سمين وقبيح"^(٨١) وتم الإعلان الأدبى المؤسس، لا فى صورة احتفال قومى ساذج - يمثل مجرد إرادة لترقية ثقافة قومية بأى ثمن - ولكن دخل فى إطار سلوك حر للسخرية الذاتية والاستجواب القاطع عن أشكال الضعف والجبن القومية .

وابتكر أندراد "القومية العجيبة"، أى أسلوب الانتماء الذى يتوصل، رغم وعيه بتعدد التناقضات والإحراجات التى يقوم عليها، إلى التغلب ولا سيما عن طريق السخرية على لعنة الانتساب لشعب فقير ، ورغم زوال الوهم عنه (أو واقعية) حاول بالفعل إرساء أسس أمة برازيلية: ومن هنا جاءت كناية ماکونايا وأخويه - الأبيض والأسود والأحمر - الذين يمثلون العرقيات الثلاثة المؤسسة للبرازيل، مؤكدة - وفقاً لبيير ريفاس Pierre Rivas - : "حيوية شعب شاب وثرى بتعددته"، فى مقابل الأساطير الأوجينية والعنصرية السابقة التى ترثى لتأخر برازيل هجينة"^(٨٢).

والذى كتب يوماً: "أنا هندى من قبيلة توبى ألعب على العود" - مما يشكل موجزاً رائعاً عن تمزقه الثقافى ومأساته الخاصة والجماعية - لم يكن ليستطيع إلا التأكيد على أنه هو نفسه لغز حى، ومن هذا المنطلق يمكننا اعتبار ماکونايا اليوم شعاراً لكل القصص القومية المؤسسة : فهذا المشروع الأدبى المتعدد والمعقد الذى يتسم فى آن واحد بالقومية ، والعرقية ، والحداثة ، والسخرية ، والسياسية ، والأدبية ، والوضوح ، والإرادة ، ومناهضة الاستعمار ، ومناهضة الإقليمية ، والنقد الذاتى والبرازيلية الخالصة الأدبية والمناهضة للأدبية يحمل إلى أعلى درجات التعبير القومية المؤسسة للآداب الفقيرة والآخذة فى الظهور .

ويعد هذا الطريق المميز من ثم نوعاً من استعادة "قومية" و"شعبية" - وأحياناً في الشكل العامي - وأدبية للغة مركزية تسمح للكتاب بتأكيد اختلافهم ، وهذه المطالبة بلغة شعبية شفاهية تصل إلى الوضع الأدبي (أو الأدبي - القومي وفقاً للظروف) تنجح في تأكيد نفسها أياً كان شكل التباين ودرجته: مجرد اختلاف في اللهجة أو لغات محلية أو لغات عامية أو لغات مهجنة، ويسمح إضفاء الطابع الأدبي على اللغة الشفاهية لا بإظهار هوية مميزة فحسب ولكن بإدانة القومية المعتمدة للياقة الأدبية واللغوية والتصويب النحوي والدلالي التركيبي والاجتماعي (أو السياسي) المرتبط ببعضه ببعض التي تفرضها السيطرة السياسية واللغوية والأدبية، وإحداث انفصال عنيف ذي طابع سياسي (لغة الشعب كأمة) واجتماعي (لغة الشعب بوصفه طبقة) وأدبي ، ويعد اللجوء إلى نبرة البذاعة بصفة خاصة، أو اللفظية - وهو ما يطلق عليه نقاد الأدب الشرعي "السوقية" ^(٨٢) - التي تعبر عن رغبة في الانفصال وتحويل العنف النوعي إلى فعل، أحد التقنيات الأكثر استخداماً للكتاب .

وكلنا يعلم أن والت وإيتمان، الذي أصر على خرق القوانين الأدبية الإنجليزية فقلب لكل الأشكال الشعرية فحسب ولكن اللغة الإنجليزية نفسها باستخدامه في "أوراق العشب" (Feuilles d'herbe)، كلمات قديمة وأخرى حديثة وكلمات اصطلاحية وكلمات أجنبية وبالتأكيد اصطلاحات أمريكية ، والأكثر من ذلك، هو أننا نستطيع تأكيد أن نشأة الرواية الأمريكية تتزامن مع "ابتكار" الشفاهية في كتابة اللغة الإنجليزية، مع نشر، عام ١٨٨٣ "هكلبرى فين" (Huckleberry Finn) لمارك توين: فقد انفصلت فجأة اللغة الشعبية وعنفها ومناهضة امتثاليتها نهائياً عن المعايير الأدبية البريطانية ، وخلقت الرواية الأمريكية اختلافها عن طريق المطالبة بلغة نوعية متحررة من قيود اللغة المكتوبة وقواعد اللياقة الأدبية الإنجليزية ، وكلنا يعلم أن همينجواي كتب بخصوص هذا الكتاب : "ينبثق كل الأدب الإنجليزي الحديث عن هكلبرى فين ، فكل ما كتب في أمريكا ينتمي إليه ، فلم يكن هناك شيء قبله ، ولم يأت شيء بعده على نفس هذا المستوى"، ومع "هكلبرى فين" تسنى للعالم الأدبي والجمهور الشعبي الأمريكي المطالبة "بتأمر" وشفاهية ونوعية ومن ثم باختلاف يقوم على كل المتغيرات الخاصة بلهجات بوتقة الانصهار، وهو انحراف معاد لتقاليد اللغة التي ورثها الإنجليز .

وبنفس الطريقة، إذا كنا قد استطعنا الحديث عن "مدرسة جلاسجو" فيما يتعلق بالروائيين الاسكتلنديين الذين ظهروا عام ١٩٨٤ - فذلك لأنهم يشتركون في الاستخدام الصريح للغة شعبية تعد أيضاً شكلاً نوعياً للمطالبة القومية: هؤلاء الكتاب المرتبطون بالحركة الداعية إلى القومية الاسكتلندية، سعوا إلى إعطاء وجود أدبي للغة عمالية، تم تأكيدها بوصفها خاصية "للأمة" الاسكتلندية ، وذلك في مواجهة التمثيلات الريفية والرعية لأمة تم تصورها - منذ هيردر - بوصفها حافظة للأساطير القديمة ولعبقرية شعب ، وتمثل الهدم الكبير الذي قام به جيمس كيلمان James Kelman - على سبيل المثال - في استيراد جذرى أى مقتصر على هذه اللغة الشعبية والحضرية في رواياته ، واختار كيلمان إنهاء الاتفاقية - ذات الطابع الأدبي والسياسى فى آن واحد - التى تقضى بأنه عند إعطاء الكلمة للشعب فى رواية، يتعين تغيير نبرة ومستوى اللغة. "فالنباله" والاستخدام الأدبي يخصص الأسلوب الذى يقال عنه أسلوب الحوار، بينما يعبر الراوى عن نفسه "بالارتقاء" الأدبى ، وتقوم هذه الاتفاقية - كما يقول كيلمان - على افتراض مرتبط بتشغيل الأدب الاجتماعى الذى يرى أن: "القارئ والكاتب متماثلان، ويتكلمان بنفس الصوت وهو القصة، ويختلفان عن هؤلاء الأوغاد البروليتاريين الذين يناقشون فى علم الصوتيات^(٨٤)"، وهكذا نقل فى روايته "كمسرى الأوتوبيس هينز"^(٨٥) (The Busconductor Hines) ، إيقاع ولهجة جلاسجو (نون المرور بالكتابة الصوتية مثل مواطنه توم ليونارد Tom Léonard على سبيل المثال)، وأشار إلى المساواة بين الحوار والسرد بغياب الفصلات وعلامات التنصيص ، ويرفض كيلمان بإصرار أن توصف لغته "بالفاظظة" أو "بالبذاعة" رغم التردد الكبير لألفاظ لا تتفق مع اللياقة الأدبية فى نصوصه ؛ ولإدائته التدرجات الهرمية القومية والاجتماعية، ألغى أيضاً التمييز بين كلمات السباب وكلمات تحمل معانى كبيرة ، ويبقائه فى اللغة الإنجليزية - بصفة خاصة - خلق "اختلافاً" اجتماعياً وفى الوقت نفسه "قومياً" بعرض لغة شعبية والمطالبة بها، وهى لغة تم تأكيدها كنوعية اسكتلندية .

وأصبحت مسألة اللغة محرك تشكيل الحيز الأدبى ورهان المناقشات والمنافسات ، وأظهر مؤرخو الأدب البرازيلى أن التفكير حول اللغة والإرادة - التى أعادت عدة أجيال من الشعراء والروائيين تأكيدها - الخاصة بابتكار لغة نوعية برازيلية فى استخداماتها وفى مفرداتها كان المحرك الأول والحافز لتكوين أدب وعالم أدبى قومى ،

ويعطى تعريف اللغة نفسه واستخدامها وشكلها فحوى أول الصراعات الداخلية ، وأصبح أسلوب التعبير الجديد رهان النقاشات الذى ينتظم حوله مجمل الحيز ويتوحد ، وكانت المقابلة بين جورج أمادو وماريو دى أندراد فى البرازيل فى الثلاثينيات سمة من السمات البارزة لهذا النوع من الصراعات الموحدة ؛ فقد بحث جورج أمادو عن طريق شعبى فى أولى رواياته وفقاً لرؤية سياسية^(٨٦) مباشرة: فقد دخل للشباب الشيوعى فى ١٩٣٢ وكتب إحدى رواياته الأولى "كاكاو" (Cacao) ، فى نهاية ١٩٣٢ وبداية ١٩٣٣ ، تحت تأثير - كما يقول - "الرواية البروليتارية" السوفيتية التى كان قد بدأ نشرها فى ترجمة فى بعض دور نشر ساو بولو ، وبينما كان يبحث عن الأدوات الروائية التى تسمح له بوصف يؤس الفلاحين والطبقات الشعبية فى منطقة "نوردست" البرازيلية، ظل مخلصاً لتقاليد المدرسة الطبيعية الجديدة الموروثة من الرواية البروليتارية: "كان الحدث المصيرى بالنسبة لنا، هو ثورة ١٩٣٠، التى مثلت اهتماماً خاصاً للواقع البرازيلى لم يتوفر لدى الحداثة، ومثلت كذلك معرفة بالشعب كانت لدينا نحن ولم تكن لدى الكتاب الحداثيين على الإطلاق^(٨٧)، وأراد أن يدخل فى البرازيل ثورة أدبية تكون فى الوقت نفسه، وبصورة وثيقة، ثورة سياسية: "لم نكن نريد لأنفسنا أن نكون حداثيين ولكن حداثيين: لقد كافحنا من أجل أدب برازيلي يتسم - مع كونه برازيليّاً - بالطابع العالمى، ومن أجل أدب يتم ادماجه فى اللحظة التاريخية التى كنا نعيشها، ويستوحى من واقعنا بغية تحويله^(٨٨)"، ومن ثم رفض أمادو اختيارات الحداثة البرازيلية التى بدت له بوصفها علامات أدب "برجوازي" كما بدت له ثورتها الشكلية مفتعلة لافتقارها إلى أصالة "شعبية"، "إن لغة ماكونايما لغة مصطنعة ، فهى ليست لغة شعب [...] ، فقد كانت الحداثة ثورة شكلية، ولكن من الناحية الاجتماعية لم تأت بالكثير^(٨٩)"، وكلنا يعلم أن سينج قد هوجم بنفس هذه الألفاظ فى دبلن فى بداية القرن العشرين، واتهم بتقديمه على المسرح لغة شعبية مزيفة: فقد تم رفضها بوصفها غير سليمة من وجهة نظر المعايير القومية وبوصفها غير مقبولة من وجهة نظر تمثيلات الشعب السياسية .

وتعد حالة البرازيل إحدى الحالات التى تدل على أن انفصلاً لغوياً يؤكد الكتاب - بما فى ذلك داخل اللغة نفسها - يمكن أن يؤدى إلى استقلال أدبى (وقومى) ، وهذا البعد يسمح بعرض فعلى "للاختلاف" المطالب به بوصفه هوية قومية، وتمثيله ، ونجحت البرازيل فى فرض وجودها الأدبى المستقل منذ الانشقاق عن "الحداثة" فى

العشرينيات، وهو انشقاق تم تبديله - وبصورة ما تدعيه سياسياً - بصراعات لغوية مستمرة حتى إنها أضفت عليها بطريقة ما الشرعية : وارتكزت المطالبة بلغة برازيلية مختلفة في ذاتها عن اللغة البرتغالية - بما في ذلك من الناحية الإملائية - بصورة كبيرة على هذا الانقلاب الذي أثر بطريقة مستدامة (في النشر وفي القاموس) على قواعد اللغة المكتوبة ، وبهذا المعنى ، تعد الشفاهية - ومن ثم الحرية - التي ابتكرها - مرة ثانية - أندراد في ماكونايما أحد أهم مراحل الاعتراف بنوعية لغوية وثقافية للبرازيل .

اللغة المهجنة السويسرية :

تقرب المطالبة بالشفاهية (الشعبية) كأداة للتحرر والنوعية الأدبية بين الكتاب الذين يباعد بينهم كل شيء تقريباً: وبرغم التواريخ الأدبية المختلفة، يحتل الكتاب مواقف جد متقاربة في الحيز الأدبي العالمي ، ولذلك يمكننا المقارنة الحرفية بين منشورين أدبيين يطالبان باستخدام أدبي للغتين شعبيتين وتحويلهما: أحدهما لهجة إقليمية والأخرى لغة مهجنة ، وصدر هذان المنشوران عن كاتبين يخضعان لسيطرة الحيز الأدبي الفرنسي بطريقتين متميزتين وأكدوا اختلافهما وذلك بفواصل زمنية يتعدى السبعين عاماً ، والكاتب الأول، سويسري يتحدث باللغة الفرنسية، وينتمي إلى بلد يقع تحت سيطرة أدبية (لا سياسية) للحيز الأدبي الفرنسي، وهو إقليم فود، حيث لم يكن من الممكن تشكيل تراث أدبي بسبب إلحاق كل الإنتاج الأدبي حتى ذلك الحين بالإنتاج الفرنسي ، والأمريكي يتعلق براموز الذي نشر - كما قلنا - "علة وجود" (Raison d'être)، العدد الأول من سجلات فود، في عام ١٩١٤ والآخر من جزر أمريكا الوسطى، منبثقون عن حيز أدبي أخذ في الظهور، غير مستقل سياسياً ظل طويلاً تحت السيطرة الاستعمارية وهي جزر المارتينيك. وقد نشر جان برنابيه وياتريك شموازو ورفائيل كونفيان "إشادة بتهجين اللغة" (Eloge à la Créolité) عام ١٩٨٩، بعد خمسة وسبعين عاماً من صدور منشور راموز .

وبعد فشل راموز في الحصول على الاعتراف به بوصفه كاتباً في باريس، عاد إلى وطنه الأم وتعلق بتأسيس "اختلاف" فودي ، ومن جانبهم أكد كتاب جزر أمريكا الوسطى هوية "مهجنة" للوقوف في مواجهة المعيار الأدبي الفرنسي والثورة الشعرية والأدبية الزنجية التي أعلنت: شقيقهم الأكبر - آمي سيسيرير Aimé Césaire - وتمثل أول

عمل جماعى لهم فى "دفع الوصمة المرتبطة بصورة طبيعية بلغة بلادهم الشعبية والمطالبة بما تم إدانتته بوصفه إقليمياً وغير صحيح كاختلاف إيجابى ، ويؤكد راموز - شأنه شأن شموارو وكونفيان وبرنايه - أن اللهجات الإقليمية واللغات المهجنة ظلت لفترة طويلة لغات غير مكترث بها ويسخر منها فى المقام الأول الذين يتحدثونها، وهم ضحايا فرض معايير الفرنسية، كما ظلت هذه اللغات مادة للكاريكاتور: "الهرطقة الفودية" و"الزنجى الصغير"، وكتب راموز: "إن لهجتنا الإقليمية التى تتميز بمذاقها الخاص بالإضافة إلى سرعتها ووضوحها وصلابتها وقوتها - وهى المميزات التى تنقصنا عندما نكتب بالفرنسية" - هذه اللهجة الإقليمية لا نتذكرها إلا فى الكوميديا الصارخة أو فى التمثيليات الهزلية، كما لو كنا نخجل من أنفسنا^(٩١)."

وأرادت هذه المجموعة من الكتاب أيضاً تأسيس لغة مكتوبة، وهذا يعنى تقنين نحوى ووجود أدبى للغة شعبية لم يكن لها حتى ذلك الحين إلا وجود شفاهى^(٩٢). ويكتب راموز: "أواه يا أيتها اللهجة، أنت موجودة فى كلماتنا، وأنت التى تميزنا ولكنك لم تدخل بعد فى لغتنا المكتوبة .. فأنت موجودة فى حركتنا وفى هيئتنا^(٩٣)"، وأعلن كتاب جزر أمريكا الوسطى عن ضرورة: "اكتساب اللغة المهجنة فى نحوها وصرفها ومفرداتها [...]، وكتابتها الملائمة (رغم كونها بعيدة عن العادات الفرنسية)، وفى نبراتها ، وفى نغماتها وفى روحها [...] ، وفى شعريتها^(٩٤)."

وكما هو الحال - تقريباً - فى كل أنحاء العالم فى فترات تشكيل الآداب وتأسيسها، يتمثل العمل الأول فى استعادة ملكية الثقافة الشعبية الشفاهية، وأكد أدباء جزر المارتينيك فى بداية منشورهم: "لا يوجد أدب لجزر أمريكا الوسطى بعد ، نحن فى حالة ما قبل الأدب^(٩٥)" ، ولذا أصبحت الشفاهية واللجوء إلى الثقافة الشعبية الشفاهية قاعدتى هذا الأدب الجديد: "تمدنا الشفاهية بالقصص والأمثال وأغاني الأطفال والأغنيات .. إلخ" ، ولذا فهى ذكاؤنا، وقراعتنا لهذا العالم [...] نعم للرجوع إليها، أولاً لإقرار هذه الاستمرارية الثقافية (المقترنة بالاستمرارية التاريخية التى تم إحيائها) والتى تواجه بدونها الجماعة صعوبة فى تأكيد ذاتها [...] ، الرجوع إليها ببساطة بغية استثمار التعبير الأصلى لعبقريتنا الشعبية [...] وباختصار، سنصنع أدباً لا يخرق على الإطلاق متطلبات الكتابة الحديثة ويضرب بجنوره فى تمثيلات شفاهتنا التقليدية^(٩٦)."

وكان الأمر بالنسبة لراموز يتعلق باستعادة "حقيقة" اللغة الشعبية الفودية، ويوصفه مؤسساً "لأسلوب" جديد "منبثق" عن بلد وعن مشهد، طالب راموز بنقل أدبي لاستخدام حقيقى وشعبى للغة الفودية، وتتمثل الثورة الأسلوبية التى قام بها فى العشرينيات - والتى يرجعها التاريخ الأدبى إلى سيلين وحده - فى إعطاء الكلمة "للشعب" فى الخيال الروائى وفى منحه وضع الفاعل المتكلم، أو بالأحرى الراوى فى سير أحداث الرواية، وفى كتبه لا يتم صياغة الحديث الشعبى بطريقة موضوعية فى حوار فحسب بل يتم دمجها فى السرد نفسه، ويتطابق ما سبق - فيما عدا الوضع السياسى - مع المحاولة الشكلية واللغوية والجمالية والاجتماعية التى ابتكرها مرة أخرى الروائى جيمس كيلمان فى اسكتلندا فى الثمانينيات، ويشرح راموز تقنيته الاختيارية فى خطاب لكلوديل Claudel لخص فيه مسألة البعد الأدبى عن اللغة الشعبية: "... بحجة الرواية، لا يكثر عدد كبير من المؤلفين بالشعب ولكن يثنى عليه (أو ما تبقى منه) وعلى لغة هذا الشعب التى تعد أهم شئ عنده؛ لأن كل شئ ينبثق عنها ويدخل فيها وهى منزهة عن النسيان، ولكن لا يستخدمها خريجو السربون إلا بين علامات تنصيص، أى لا يمسونها إلا بحذر شديد^(٩٧)."

ويشترك راموز وكتاب المستعمرات فى رؤية خاصة "بصغر شأن" بلادهم، تأخذ عند راموز شكل إعادة تقييم لا البلد فحسب ولكن المشهد كله، وكتب "إنه لجد صغير، بلدنا، ولكن هذا أفضل، فأنا أسيطر عليه كله، وبمنظرة واحدة، أحصيه [...]، وبالنظر إليه هكذا - كله - بمنظرة واحدة، أصل بسهولة إلى فهمه، وفهم "نبرته"^(٩٨)، وشخصيته، وبعد ذلك فإن ما يتبقى، لا يسعنى إلا عدم الاكتراث به"^(٩٩)، ويقول كتاب جزر أمريكا الوسطى: "عالمنا، رغم صغره، كبير فى ذهننا، لا ينضب فى قلبنا ولنا، وسيشهد دائماً على الإنسان"^(١٠٠)، ويعد تأكيد قيمة ذاتية لبلد وشعب، مزدبرين ومجهولين وخاليين من أى موارد أدبية، طريقة للصراع ضد المعايير التى أسستها المراكز وطريقة للمطالبة بحق الوجود والمساواة الأدبية، ويتعين بهذه الطريقة فهم رغبتهم المشتركة فى تحويل الأشياء والكائنات المتواضعة إلى أشياء أدبية مشروعة، مثل فلاحى راموز، كما أكد كتاب المستعمرات بنفس المعنى أن الأدب الذى "سيبتكرونه"، "يضع مبدأ عاماً: اتسام أى شئ فى العالم بالصغر والفقر؛ وعدم الجدوى والسوقية؛ وعدم القدرة على إثراء مشروع أدبى"^(١٠١).

والتقى راموز وكتاب اللغة المهجنة على أرض مناهضة التنظير، وكتب الدعاة إلى لغة مهجنة ، كان الإرهاب العادي يدعم التنظيرية المتميزة ، وكان كل منهما غير قادر على إنقاذ أقل أنشودة من النسيان ، وهكذا ظل عالمنا- المحفوظ في ورع تعقلى- مقطوعاً عن جنور شفاهيتنا^(١٠٢)، ونجد عند راموز اختيار "الحساسية" والمشاعر، والعودة إلى الأشياء، فى مواجهة أكاديمية النصوص واللغة: "ولكن أَلنْ نتفصل أخيراً عن طابعنا الفكرى، إذا كان ذلك هو اسمه - كما أعتقد - ونترك الزمام للفطرة ؟".

كما أكدوا رفضاً مماثلاً للإقليمية ، ودفاعاً منهجياً عن الاتهام بالانغلاق على الذات ، وكتب راموز : "يتحدث الناس كثيراً فى هذه الأيام عن "الإقليمية"، وليس لدينا أى قاسم مشترك مع هواة "الفولكلورية" هؤلاء ، والكلمة - كلمة أنجلوساكسونية - تبدو لنا كريهة مثلها مثل الشيء ، فعاداتنا وتقاليدها وعقائدنا وأزيائنا [...] كل هذه الأمور الصغيرة، التى لفتت حتى الآن وحدها انتباه المتحمسين لأدبنا، لن تكون بالنسبة لنا دون أهمية تذكر- فحسب - ولكنها ستبدو لنا موضوعاً للشك بصفة خاصة [...] ، فالشيء الخاص لا يمكن أن يكون بالنسبة لنا إلا نقطة انطلاق، فإننا لا نتجه إلى الخاص إلا من منطلق حبنا لما هو عام وللوصول إليه بصورة أكثر أماناً"^(١٠٣) وحتى وإن أنكر - وفقاً لبلاغة النفى - وكتب يقول: "فلننج جانباً أى تطلع إلى "أدب قومى": فهو طموح مغالى فيه وفى نفس الوقت غير مرض ، طموح مبالغ فيه لأنه ليس هناك ما يطلق عليه أدب قومى إلا عند وجود لغة قومية والحق إننا لا نملك تلك "الفروق البسيطة الخارجية"^(١٠٤) ولكنه اعتزم المطالبة بحدود تم الإشارة إليه بها بوصفها علامة أدبية ، ليجد موقفاً يسمح له بابتكار وضع جديد وتجنب البديل المتمثل فى الإلحاقية الخالصة والمجردة (التحول إلى فرنسى) أو العدم (أن تكون سويسرياً ومهمشاً بوصفك "إقليمياً") ، وأعلن شموازو وبرنابيه وكونفيون : "نحن نرد انحرافات المحلية أو المركزية التى يبدو أن البعض يراها ، ولا يمكن أن يكون هناك انفتاح حقيقى على العالم دون إدراك مسبق ومطلق لما يشكلنا"^(١٠٥)، ومعتبرين ضرورة بلوغ العالمية نوعاً من الخضوع الإضافى للنظام الفرنسى، فقد صادروا تشكيل "تنوع"، يكون نوعاً من العمومية الموائمة مع المناطق البعيدة عن المركز على المستوى العالمى : "سوف يسخر أدب المستعمرات من العالمية الكونية ، بمعنى هذا الانحياز المقتنع إلى القيم الغربية [...]. وهذا الاستكشاف لخاصياتنا يعيد إلى طبيعة العالم [...] ، ويضع فى مواجهة العالمية الكونية - وهى فرصة العالم المكسور المكافىء - التناغم الواعى للتعددية المحفوظة: وهو التنوع"^(١٠٦).

وتظهر القراءة المشتركة للمنشورين البديهية التي كان من الممكن أن تغفلها دراسة منفصلة وهي: أن راموز وروائيى المستعمرات رغم وضعهم فى مواقف تاريخية مختلفة تماماً- وفى عوالم أدبية لا يمكن مقارنتها ظاهرياً- أدوا إلى انفصال جمالى يعلن عن نفسه بنفس المصطلحات تقريباً ويستخدم نفس الأدوات ، ومع ذلك يتعين الإشارة إلى بعض الفروق والتباينات لإظهار التماثلات بصورة أفضل .

والاختلاف الأول بين المنشورين هو الاختلاف الذى يفصل السيطرة الأدبية الخالصة - ولكن أقل عنفاً وإلزاماً من الناحية الرمزية - التى تتكبدتها سويسرا الفرانكوفونية عن السيطرة السياسية التى تتم ممارستها على جزر المارييتيك والتى تتبع منها السيطرة الأدبية ، وبتعبير آخر: فإن راموز يسعى إلى إضفاء الشرعية على تحرر أدبى من خلال المطالبة - وبصورة جزئية - بخلق لغة شعبية - أدبية ، أما الآخرون فقد سعوا إلى الهروب من وطأة وضع اليد السياسية - الأدبية وإلى رفض بديل سياسى عنيف .

والتباين الكبير الثانى يتمثل فى أهمية الموارد الأدبية ؛ فمنذ الثورة الزنجية التى أعلنها سيزير والتى تم الاعتراف بها وإقرارها فى المركز، تشكل تاريخ حقيقى لأدب أمريكا الوسطى، أى تراث أدبى خاص، واستندت الحركة التى يطلق عليها "حركة التهجين" من ثم على تاريخ أدبى وسياسى: واعتمد تأكيدهما الأدبى على صراع نوعى واعتراف تاريخى مكتسب على الصعيد العالمى .

وعلى عكس راموز، الذى ابتكر وضعه اعتباراً من العدم (أو ما شابه)، دون الاقتداء بنموذج قومى (إقليمى) موجود من نى قبل، ومن ثم دون أى رأسمال - لم يستطع الارتكاز على تاريخ أدبى داخلى حقيقى وكتب . "وذلك هو كشف الحساب الحزين [بداية]، الذى عدنا إليه ، فلم يكن هناك أى مثال أو أى يقين ، لم يكن هناك أى نموذج بين الناس حولنا، أو أى نموذج من خلفنا ، لم يكن فى استطاعتنا إغفال أن كل من حاولوا إظهار بعض الحيوية فى هذا البلد لم يظفروا بنجاح حقيقى أو بتأكيد أنفسهم إلا بعد عبورهم الحدود، بعد إنكارهم لنا أو ببساطة أكبر بعد نسيانهم لنا" (١٠٧).

واعتباراً من اتخاذ المواقف الأصلية ، تطور خط سير الأعمال والكتاب بنفس الطريقة ، فعلى الرغم من فارق زمنى يتعدى الخمسة وسبعين عاماً ، كان لهذين

المنشورين نفس الأثر على مؤلفيهم : فبدلاً من خلق تباعد حقيقى وانفصال نهائى عن المركز الذى - لأول وهلة - رفضوا - أو أكنوا رفضهم - شرعيته، سمح لهم إعلان الاستقلال - بطريقة عجيبة - برؤية المحافل الباريسية لهم وإقرارها إياهم ، فقد نشر برنار جراسيه Bernard Grasset بعد ذلك بعشر سنوات أعمال راموز مما سمح له بالحصول على الاعتراف الفرنسى والدولى ، وشكل اتخاذ هذه المواقف فى المجال اللغوى مادة لمناقشة نقدية حادة: وظهر فى ١٩٢٦ كتاب "مع أو ضد س. ف. راموز" (Pour ou contre C. F. Ramuz) الشهير، الذى اتهم فيه "بالكتابة السيئة".

وبطريقة مماثلة، حول النقد الفرنسى ما تصوره المتحدثون باسم "حركة التهجين" بوصفه انفصالاً لغوياً وسياسياً إلى مجرد ابتكار ، وتم الاعتراف بهم فى المركز مقابل مواعة باريسية جديدة لإشكالياتهم ، وتم تحييد رغبتهم فى تأكيد "سياسة أدبية" بدخولهم فى فئة "أدب فرنسى" ، وكان "اكتشاف" باريس لرواية من أمريكا الوسطى، وظهرت حتى فى الأوساط الأكثر محافظة للجمالية الروائية - لجنة حكم جونكور - بمثابة الفرصة لا لقبول البعد "التهجينى" الخالص لهذه الكتابة، ولكن للاختفاء بعظمة وعبقورية اللغة القومية، وبنجاح وانتصار الكتاب المنبثقين عن الاستعمار على نموذج إنجلترا ، ولم يتحدث بعد ذلك كونفيون أو شموارو، كما فعلا فى بداياتهما، عن الكتابة باللغة المهجنة والنشر فى بلديهما ؛ فقد انتقلوا من دور النشر الكاريبية إلى أكثر الناشرين نفوذاً فى باريس، واستخدموا لغة فرنسية مهجنة يتسنى لكل الناطقين بالفرنسية قراءتها.

ويبقى - كما نرى - أن هذه الرغبة فى فرض الذات عن طريق المطالبة باختلاف لغوى داخل لغة أدبية كبيرة يعد أحد طرق قلب النظام الأدبى ، أى - وبطريقة لا يمكن فصلها - لإدانة النظام الجمالى ، والنحوى ، والسياسى ، والاستعمارى ، .. إلخ .

الهوامش

(1) Cf. Louis - Jean Calvet, la guerre des langues et les Politiques linguistiques, Paris, Poyot, 1987 .

(٢) حول تعقيد الموقف اللغوي في أفريقيا الغرائفونية وأثاره الأدبية .

(3) Cf. Bernard Mouralis, notamment chapitre IV. 11 ,Le problème linguistique , littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature negro - africaine d'expression française, Paris, Honoré champion, 1981. p. 131-147.

(4) Abdellâtif Laâbi, la Quinzaine littéraire, 16 - 13 mars 1985 .no. 136 .p. 51.

(5) Albert Memmi, Portrait du Colonisé, Précédé par Portrait du colonisateur, Paris, Corrêa, 1957 .réédité Gallimard, 1985 p. 126 (Préface de J. P. Sartre).

(6) 1900 - 1968 devenu togolais en 1940 .Cité par Alain Ricard, littératures d'Afrique Noire. Des langues aux livres, Paris, CNRS Éditions -Kartala, 1995 .p. 156.

(7) Cf. K. Yacine. 'Toujours la ruée vers l'or ' .op. Cit., p. 132 .

(8) N. Farah, Territoires, Paris, le Serpent à plumes, 1994, p. 312 - 313 (trad. Par J. Bardolph).

(9) N. Farah, 'l'enfance de ma schizophrénie ' .op. Cit., p. 5 - 6 .Je souligne.

(10) A. Rivoallan, littérature irlandaise contemporaine, Paris, librairie Hachette, 1939 .p. VII -VIII.

(11) Njabulo Ndebele, 'Quelques réflexions sur la fiction littéraire ' .les temps modernes, no. 479 - 481 .Juin-Août 1986m , p. 374 - 389 , La nouvelle littérature sud -africaine ou la (redécouverte de l'ordinaire), Europe, no. 708 .avril 1988 .p. 52 - 71.

(12) Njabulo Ndebele, Fools, Paris, Complexe, 1992 (trad. Par J. -P. Richard).

(13) Jean Amrouche, 'Colonisation et langage', un Algérien s'adresse aux Française ou l'histoire de l'Algérie par les textes, Tassadit Yacine (éd.), Paris, Awal - L'Harmattan, 1994 .p. 332 .

(14) Cité par. M. Dib., 'Le voleur de feu , ' .op. Cit., p. 15.

(15) J. Amrouche, op. Cit., p. 329 .

(16) S. Rushdie, op. Cit., p. 28 .

(17) Ibid. Les analystes des littératures africaines notent cependant que, d'une façon générale, dans les pays soumis au régime colonial britannique, la relation des écrivains avec la langue coloniale semble moins tendu que dans les pays colonisés par la France et que la question du choix de la langue a été vécue de façon moins

dramatique. En laissant un plus grand espace à l'éducation indigne, en insistant sur la prise en charge, par les communautés elles-mêmes, de leur éducation, elle a permis à une production islamique en haussa, par exemple, de se déployer ou elle encourage une nouvelle production en kiswahili. Ce la dit, la situation est très nuancée, et l'on trouve de nombreux issus d'anciennes colonies britanniques qui (se) posent la question du choix de la langue. Cf. A. Richard, *littératures d'Afrique noire*, op. Cit., p. 152 - 162 .

(18) Mais aussi par exemple par Janheinz Jahn, *Manuel de littérature negro - africaine*, Paris, Resma, 1969 .p. 229 - 230 .

(19) Shakespeare, *la Tempête*, acte I, scène II, *œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1959 .t. II, p. 1485 (trad. Par p. Leyris et E. Holland).

(20) Richard Boudjedra qualifie la littérature algérienne dans son ensemble, malgré quelques grandes exceptions comme Kateb Yacine de "littérature d'instituteurs". Entretien avec l'auteur, novembre 1991 .*Liber*, mars 1994 .No. 17 .p. 11-14. Cf. *Infra*, p. 364 - 365.

(21) S. Rushdie, *Patries imaginaires*, op. Cit., p. 86 .Rushdie souligne aussi que l'hégémonie de l'anglais, devenu " - la langue internationale" n'est plus seulement -et peut -être même pas d'abord - le fait de l'héritage britannique. C'est aussi la langue de l'Amérique, désormais le pays le plus puissant du monde. Cette ambiguïté permet d'échapper à la seule domination britannique et entretient l'ambivalence entre la langue anglaise et la langue mondiale, entre une nouvelle littérature issue des "hommes traduits" et une culture internationale dénationalisée.

(22) *Ibid.*, p. 87 .

(23) *Ibid.*, p. 28 .

(24) *Ibid.*, p. 81 .

(25) A. Ricard, op. Cit., notamment p. 151 - 172.

(26) Cf. Bernard Magniez, entretien avec Ahnadou Kourouma, *Notre librairie*, avril -Juin 1987 .

(27) Dans des cahiers de Barbarie animés par Jean Amrouche et Armand Guibert.

(28) Paris, PUF, 1948 .

(29) Paris, Denoël et 1972 .

(30) Entretien avec l'auteur, op. Cit., p. 14 .

(31) André Brink, *Au plus noir de la nuit*, Paris, Stock, 1976 (trad. Par R. Fougues Duparc).

(32) Je m'appuie ici sur une étude historique et littéraire de texte de Franz Kafka (à paraître) que j'ai menée par ailleurs et qui fournit les éléments de 'preuves' historiques et analytiques nécessaires à la discussion critique.

(33) Cf. Claude David, 'Notice' de l'Amérique [L'Oublié], Franz Kafka, Oeuvres complètes, t. I, Paris, Gallimard, 'Bibl. De la Pléiade', 1976 .p. 811 .Claude David précise que l'Oublié signifie 'Celui dont on a perdu la trace'.

(34) F. Kafka, lettre à Max Brod, Juin 1921 .Oeuvres complètes, op. Cit., p. 1087.

(35) Dans le texte allemand, Kafka distingue trois façons de s'appropriier la langue allemande, l'une est laut (avouée), une autre stillschweigend (tacite), la dernière n'est acquise qu'au prix d'un combat intérieur, d'une véritable torture de l'écrivain (selbstquälerisch).

(36) F. Kafka, op. Cit., p. 1086 - 1087 .Je souligne.

(37) F. Kafka, Journal, op. Cit., p. 114 .

(38) E. Hobsbawm, Nations et Nationalisme depuis 1780 .Paris, Gallimard 1992, p. 73 .

(39) Voir la distinction que Daniel Baggioni introduit entre la 'normalisation', comme 'établissement de la norme [...] qui concerne la capital ation symbolique nécessaire au consensus qui permettra sa diffusion et son adoption', et la 'standardisation' qui concerne 'l'œuvre des professionnels de la langue, grammairiens, philologues, écrivains 'D. Baggioni, langue et Nation en Europe, op. Cit., p. 91 ..."

(40) A. Ricard, op. Cit., p.118.

(41) Caithaani Moutharabaine (1980) , traduit en swahili, puis en anglais par l'auteur en 1982 :Devil on the cross, Londres, Heinemann, 1982 .Cf. Supra, p. 316 - 317.

(٤٢) وهي ليست اللغة القومية الكينية، منذ ١٩٧١ أعلنت كينيا اللغة السواحيلية لغة وطنية وحيدة، وكانت الإنجليزية حتى ذلك الوقت تقاسم السواحيلية نفس المهمة.

(43) Ngugi wa Thiog'o, writers in politics, Londres, Heinemann, 1981 .cité par J. Bardolph, op. Cit., p. 163 - 164 .

(44) Salman Rushie, 'la littérature du Commonwealth n'existe pas', Parties imaginaires, op. Cit., p. 19 .

(45) A. Ricard, op. Cit., p. 148 .

(46) Cf. D. Baggioni, op. Cit., p. 55.

(47) Cf. Supra, première partie.

(48) Henrik Stangerup, le Séducteur, op. Cit.

(49) Antonio Candido, op. Cit.

- (50) Ibid., Howard S. Becker, "Introduction", p. 29 .
- (51) E. M. Cioran, "lettre à Bucur Tincu, 29 décembre 1973", citée par Gabriel Iliceanu, op. Cit., p. 30.
- (٥٢) لاحظنا من قبل إمكانية تشكيل حيز أدبي "قومي" مستقل نسبياً في ظل غياب دولة بالمعنى السياسي البحت ، في بعض المناطق الواقعة تحت سيطرة سياسية ويتمتع باستقلال ثقافي قومي وتنمو بداخلها حركات داعية إلى القومية (أو الاستقلالية) الثقافية أو السياسية، مثل أيرلندا في نهاية القرن التاسع عشر، وقطلونيا اليوم والمارتينيك، يمكننا بالفعل وصف ظهور حيز أدبي مستقل نسبياً.
- (53) J. Benet, l'Automne à Madrid vers 1950, op. Cit., p. 33 - 34 .
- (54) Paris, Mercure de Paris.
- (55) Milan Kundera, "la parole de kundera", le monde, 24 Septembre 1993, p. 44 .
- (٥٦) وذلك بفعل أن هذه المناطق التي طالب المستعمرون لا المستعمرين باستقلالها السياسي وأن علاقتهم باللغة لا تأخذ صورة إخضاع أو فرض ولكن إرث "مشروع".
- (٥٧) الصراع، القومي جزئياً، الذي دخله الكتاب المصريون في العشرينيات والثلاثينيات لفرض الواقعية الأدبية واللغوية في مجال الأدب ؛ ومن ثم اللغة العامية والشعبية، في مواجهة الترقية الجمالية للغة الفصحى ، يمكن وصفه بنفس هذه الألفاظ ووفقاً للمنطق ذاته .
- (58) Patrick Chamoiseau, Jean Barnabé, Rafael Confiant, Eloge de la créolité, Paris, Gallimard. Presses universitaires créoles, 1989, p. 18 .
- (59) M. de Andrade, Macounaïma, édition critique, coordinateur Pierre Rivas, Paris, Stock Uneseo, CNRS, ALLCAXX, 1996 (trad. Par J. Thiériot).
- (60) Cf. M. Carelli, W. Nogueira Galvão, le Roman brésilien, op. Cit., p. 10 - 11 .
- (61) Cf. Rager Bastide "Macunaïma visto par un Franeês", Revista do Arquivo municipal, no. 106, Sao Paulo, janrrier 1946 .
- (62) Oswald de Andrade, Anthropologies, Paris, Flammarion, 1982, p. 259 (trad. Par. J. Thiériot).
- (63) Gilles lapouge, "Préface", in Mario de Andrade, l'Apprenti touriste, Paris, la quinzaine littéraire -Louis Vuitton, 1996, p. 13 (trad. Par M. Le Moing et M. P. Mazéas).
- (64) Cf. Mario Carelli, "les Brésiliens à Paris de la naissance du romantisme aux avant - gardes", le Paris des étrangers, op. Cit., p. 287 - 298 .
- (65) M. de Andrade, Lettre à Alberto de Oliveira, No.3 cité par Carelli et W. N. Galvao, le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au siècle, op. Cit., p. 53.
- (66) M. de Andrade, Macounaïme, op. Cit., p. 119 .
- (67) Ibid., p. 116 - 117.

- (68) Samuel Backet, "Dante ..Bruno", Vico ..joyce ,loc. Cit., p. 29 .
- (69) M. de Andrade, l'Apprenti touriste, op. Cit., p. 165 .
- (70) Vol. 2, Stuttgart, Strocker & Schroeder, 1924 .
- (71) Cf. Telê Porto Ancona Lopez, "Macounaïma et Mario de Andrade", Macounaïma, op. Cit., p. 242 - 243 .
- (72) Lettre à Souza de Oliveira du 26 avril 1935, cité par H. Riaudel, ibid., p. 300 .
- (٧٣) كان بهذه الطريقة يناضل ضد أدب إقليمي، ذي أهمية كبيرة في البرازيل اعتباراً من أواخر القرن التاسع عشر.
- (74) Cité par M. Riaudel, loc. Cit., p. 301 .
- (٧٥) كلنا يعلم أن بعد ذلك بقليل شرع جواو جيما رايس روز (١٩٠٨ - ١٩٧٦) بطريقة مماثلة، في رواياته في إثراء مفردات برازيلية قومية، عن طريق تحديد الألفاظ التي تدل على أنواع النبات والحيوان في سيرتوا.
- (76) M. de Andrade, Macounaïma, op. Cit., p. 54 .
- (77) J. du Bellay, la Défense et Illustration de la langue Française, op. Cit., p. 172.
- (78) M. Riaudel, "Toupi and not toupi, une aporie de l'être national", loc. Cit., p. 290.
- (79) Cité par pierre. Rivas, "Réception critique de Macounaïma en France", in M. de Andrade, Macounaïma, op. Cit., p. 315 .
- (٨٠) وعلى النقيض، قام مواطنه أسوالد دي أندراد، الذي قام بعدة أسفار إلى باريس، وسعى إلى التعريف بنفسه وإلى ترجمة أعماله ؛ ونجح في مقابلة لاريو، رغم تحذيرات ماتيلد بوميس Mathilde Pomès الذي كان يرى أن الأمريكيين اللاتينيين "أناس متعطشون إلى الشهرة الأدبية"، وعرفه بالإضافة - إلى أعماله التي لم ينجح في مشروع ترجمتها - بالإنتاج البرازيلي الحديث ، وأهداه مجلد أعمال الروائي البرازيلي العظيم الذي عاش في القرن التاسع عشر.
- (81) Machodo de Assis. Cf. Béatrice Mousli, Valery Larbaud, op. Cit., p. 378 .
- (82) Cité par M. Riaudel, loc. P. 304 .
- (83) M. de Andrade, Macounaïme, op. Cit., p. 35 .
- (84) P. Rivas, "Modernisme et primitivisme dans Macounaïma", in M. de Andrade, Macounima, op. Cit., p. 11 .
- (85) Cf. Angela Mac Robbie, "Wet, wet, wet", liber Revue internationale des livres, no. 24 .Écosse, un nationalise cosmopolite Octobre 1995 .
- (86) Duncan Mclean, "Jean Kelman interviewed", Edinburg Review no. 71 ,1985. Cité in Liber, no. 24 ,p. 14 .

- (87) Edinbourg, polygon, 1984 .
- (88) Cf. Alfredo Almeida, Jorge Amado : Política littérature, Rio de Janeiro, Campus, 1979 .
- (89) Jorge. Amado, Conversations avec Alice Raillard, Paris, Gallimard, 1990. p. 38.
- (90) Ibid., p. 20 .Je souligne.
- (91) Ibid., p. 42 - 43 .
- (92) Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit.
- (93) Ibid., p. 56 .
- (94) Cf. Ramuz. Raison d'être, op. Cit., p. 55 .
- (95) J. Bernabé, p. Chamoiseau, R. Confiant,Éloge de la créolité, op. Cit., p. 45.
- (96) Ibid., p. 14 .
- (97) Ibid., p. 34 - 36 ,je souligne.
- (98) Cf. Ramuz, Lettre à Paul Claudel, 22 avril 1925 .Lettres 1919 - 1947 .Etoy, les Chantres, 1959 .p. 174 - 176 .cité par j. Meizoz, 'le droit de mal écrire ,Actes de la Recherche en sciences sociales, no. 111 - 112 .mars 96 .p. 106 .
- (99) Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit., p. 64 .
- (100) J. Bernabé, p. Chamiseau, R. Confiant. Éloge de la créolité, op. Cit., p. 41.
- (101) Ibid., p. 40 .
- (102) Ibid., p. 35 .
- (103) Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit., p. 67 .
- (104) Ibid., p. 68 - 69 .Je souligne.
- (105) J. Bernabé, P. Chamoiseau. R. Confiant, Éloge de la créolité, op. Cit., p. 41 .
- (106) Ibid., p. 51 - 53 .
- (107) .Cf. Ramuz, Raison d'être, op. Cit., p. 43 .Je souligne.

الفصل الخامس

النموذج الأيرلندي

"منذ إنشاء السور - وكذلك قبل إنشائه - وحتى يومنا هذا، انصب اهتمامي فقط على تاريخ الشعوب المقارن، وهناك بعض المسائل التي لا يمكن الوصول إلى لبها إلا بهذه الطريقة"

فرانز كافكا

عند بناء سور الصين

كانت الفترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩١٤ هي فترة مدرسة بيلن: بيتس، ومور، وجويس، وسينج، وستيفيز، وكان شعور هؤلاء الكتاب مناهضاً للإنجليزية [...]، وكانت إنجلترا تمثل بالنسبة لهم بلد غير المثقفين، وما كانوا غير قاصرين على الكتابة باللغة الغالية تمثل هدفهم في اكتشاف أي مزيج من الأنجلو - أيرلندية والفرنسية يمكن أن يقدم لهم قنبلة قاذرة على قلب أحبار لندن من مقاعدهم الوثيرة .

سيريل كونولي

ما يتعين على عمله حتى لا أصبح كاتباً

لا تقدم الصورة العامة "لعائلات الحالات الخاصة" التي رسمناها لتونا، وهي مجموعة من الاستراتيجيات المتباينة لكتاب بعيدين عن مركز الحيز الأدبي العالمي، كل تعقيد الواقع، والأمر يتعلق ببساطة بإظهار المشكلات والتناقضات والصعوبات التي يواجهها كل المبدعين عن المركز للكتاب الذين لا يمكن تصورهم، لانغلاقهم داخل مركزيتهم وكذلك إظهار مجمل هيكل التبعية العالمي المحبوسين بداخله لمن لا يملكون سوى نظرة جزئية عنه بسبب بعدهم عن المركز .

وكان من المفترض إعطاء كل مثال بطريقة متوازنة ومتتابعة ، ولما كان الوصف الدقيق لكل حيز أدبي مستحيلاً وبغية تجنب وصف معنوي للغاية ، أردت تحليل كلية المثال الأيرلندي الذي يصلح لأن يكون نموذجاً ، بالمعنى الأفلاطوني "لما كيت" أو "نموذج مصغر" ، وإعطاء فكرة لما كان يتعين عمله لتعليل كل حالة من الحالات الأخرى التي نتحدث عنها .

وتاريخ النهضة الأدبية الأيرلندية - التي استغرقت حوالي أربعين عاماً (ما بين ١٦٩٠ - ١٩٣٠) - سيسمح لنا بالفعل - على سبيل المثال - بعرض تنافسها الهيكلي بطريقة تاريخية ومكانية في مجملها، وكذلك عرض مجمل المخارج التي ابتكرها الكتاب لمحاولة قلب نظام السيطرة: إذ تعد النهضة الأيرلندية تاريخ تمرد ناجح ضد النظام الأدبي ، وهذا التاريخ الذي تم إعادة تشكيله في تماسكه يعد أيضاً مثلاً لنموذجنا المولد، لتقديمه كل الإمكانيات وكل الحلول اللغوية والسياسية وكل الأوضاع - اعتباراً من استيعاب شو لحصانة جويس الدولية - وتقديمه نوعاً من القالب النظري والعملى سمح بإعادة توليد مجمل التمردات الأدبية السابقة واللاحقة وفهمها، والتحليل المقارن للمواقف التاريخية والسياقات الثقافية شديدة الاختلاف (١) .

وترجع خاصية الحالة الأيرلندية إلى الفترة القصيرة نسبياً لعملية ظهور الحيز وتشكيل تراثه الأدبي في شكل نموذجي ، فقد مر الحيز الأدبي الأيرلندي بالفعل، في فترة بضعة عقود، بكل مراحل (وكل حالات) الانفصال عن الأدب المركزي، راسماً بذلك صورة مثالية للأماكنات الجمالية والشكلية واللغوية والسياسية المطروحة داخل الأحياء البعيدة ، وهذا البلد - الذي تم تجميده في وضع استعماري في أوروبا تجاوزت ثمانية قرون - لم يكن يملك أى موارد أدبية خاصة عندما ظهرت أول مطالبات ثقافية قومية ، ومع ذلك فقد شهدت أيرلندا واحدة من أكبر الثورات الأدبية في هذا القرن: ومن هنا يمكننا الحديث عن "المعجزة" الأيرلندية ، وتسمح حالة أيرلندا بفهم ، في حركة واحدة الألسنية التزامنية أى البنيان الإجمالي لحيز أدبي في وقت معين ، والألسنية التعاقبية، أى نشأة هذا البنيان وفقاً لعملية يمكن ملاحظتها ، مع بعض الفروق التاريخية التقريبية، بصورة شبه عمومية .

فمع المشروع المسرحي والشعري لبيتس، ومنفى جورج برنارد شو اللندني، وواقعية أوكيسى ، ومنفى جويس القاري ، وصراع أنصار اللغة الغالية لنزع الطابع الإنجليزي عن أيرلندا، نجد أن الأمر يتعلق بأكثر من مجرد حالة فريدة ونوعية لتاريخ فريد، يأخذ صورة هيكل وتاريخ أدبي شبه عموميين ؛ وهكذا يمكننا استشعار الصورة

التاريخية "لاتصال" هذه الآداب الصغيرة بالسياسة كما حللها كافكا : فهناك علاقة غريبة ومعقدة بين السمة الجمالية والسمة السياسية، والعمل الجماعي لتراكم التراث الأدبي - وهو شرط لا غنى عنه للدخول في الحيز الدولي - والابتكارات الأدبية التي تشكلت تدريجياً وسمحت بالاستقلال التدريجي لهذه الآداب الجديدة ، ومما لا شك فيه أن الأدب الأيرلندي هو أحد أكثر الانقلابات الناجحة في النظام الأدبي .

بيتس وابتكار التقليد

"ابتكرت" ^(٢) النهضة الأيرلندية (The Irish literary revival) أيرلندا ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ ، وبالعودة إلى الإرث الرومانسي الذي ناط بالكتاب مهمة بعث التراث الشعبي والقومي وتشكيل الأدب كتعبير عن "الروح الشعبية" ، التزمت مجموعة من المفكرين ، غالبيتهم من الأنجلو ساكسونيين - من بينهم بيتس وليدي جريجوري ، أدوارد مارتين ، جورج مور في البداية، ثم جورج راسيل وبادريك كولوم وجون ميلنجتون سينج (الذي قابله بيتس في باريس) وجيمس ستيفنز - بعملية "صناعة" أدب قومي اعتباراً من الممارسات الشفهية : فقاموا بجمع القصص والأساطير الكلتية Cel-tique وكتابتها وترجمتها وإعادة صياغتها ، وبإضفاء الطابع الأدبي على قصص وأساطير شعبية وترقيتها عز، طريق الشعر أو المسرح، أخذ مشروعهم الجماعي اتجاهين أساسيين: بعث وتقديم أبطال السلاسل السردية الكبيرة للتقليد الغالي الذي رفعت مكانته لجسد الشعب الأيرلندي، والحديث المشترك عن طبقة فلاحين في قصيدة ريفية غزلية، كمؤسسة حافظة "للروح القومية" وأداة لعالم روحاني غالي ، وجسد كوشولان Cuchulain وديردر Deirdre تباعاً عظمة الشعب أو الأمة الأيرلندية ، والعمل الزائد لستانديش أو جرادى Standish O'Grady الذي نشر بصفة خاصة في لندن بين عامي ١٨٧٨ و ١٨٨٠ بعنوان "تاريخ أيرلندا: عصر بطولي" (History of Ireland: Heroic Period) ، كان أول فهرس أسطوري للكتاب "الداعين إلى إحياء اللغة الغالية" من خلال تكرارات ومعالجات مسرحية أو سردية ^(٢) : وهذه النسخة لأسطورة كوشولان كانت موضوعاً لأعمال أدبية عديدة، مشكلة هذه الشخصية كنموذج للبطولة القومية .

وكان أول نصوص بيتس عبارة عن قصص شعبية ترسم نوعاً من عصر ذهبي للغالية ، وساهم "الفولكلور وحكايات الريف الأيرلندي" (Fairy and Folk Tales of the Irish)

(Peasantry) (١٨٨٨) بصورة كبيرة فى نشر القصص الشعبى وترقيته فى أيرلندا: وتم نشر "تجوال أويسن" (The Wanderings of Oisín) عام ١٨٨٩، وسار كتاب "الكونتيسة كاثلين وأساطير وأغان متفرقة" (The Countess Kathleen and Various legends and lyrics) الذى تبعه "الغسق الكلتى" (وهو مجموعة من الدراسات والأوصاف) اللذان كتب على التوالي فى ٩٢ و ٩٣ فى نفس هذا الاتجاه ، ونرى فى ذلك تجسيد النظرية التى تقول إنه فى الأحياء التى تفتقر إلى أى مورد أدبى ، يتجه الكتاب نحو تعريف شعبى للأدب وجمع الممارسات الثقافية الشعبية لتحويلها إلى رأس مال نوعى ويتم تعريف الأدب - فى المقام الأول - كمؤسسة حافظة للأساطير والقصص والتقاليد الشعبية (٤) .

وسريعاً ما اتجه بيتس نحو المسرح - شأنه فى ذلك شأن كل المفكرين المنشغلين بتأسيس أدب وفهرس قومى ، والحريصين أيضاً على تشكيل الجمهور فى بلد فقير: وبذل بيتس كل جهده - بين عامى ١٨٩٩ و ١٩١١ - لإنشاء مسرح أيرلندى ، تم تصوره كأداة مميزة لتنفيذ الأدب "القومى" كأداة تربوية موجهة للشعب الأيرلندى ، وتأسيس المسرح الأدبى الأيرلندى الذى جمع حول بيتس كل من إدوارد مارتين Edward Martyn وجورج مور George Moore ، وقدم فى ١٩٠٢ كاثلين نى هوليهان Cathleen ni Houlihan لبيتس، ثم عمل بيتس بالتعاون مع جورج مور لكتابة رؤية مسرحية لقصة من سلسلة أوشيان القصصية "ديارمويد وجرانيا" Diarmuid et Grania. وفى عام ١٩٠٤ أنشئ المسرح القومى الأيرلندى فى الأبائى ، وقدم مسرحيات لسنج وليدى جريجورى وبادريك كولوم، الذين أسهموا جميعاً فى التشكيل المعلن للأدب الأيرلندى : وهكذا استخدم سينج لغة جزر أران، وكتبت ليدى جريجورى - التى شاركها بيتس لفترة - مسرحيات بلهجة كيلتاتران (٥) ، وكان الهدف الصريح ، على الأقل فى الأوقات الأولى - لهذا الإبداع الأدبى الجماعى ، هو بناء أدب أيرلندى قومى جديد يمكن توجيهه للشعب ، وكتب بيتس فى عام ١٩٠٢ : "تعد حركتنا عودة إلى الشعب ، شأنها فى ذلك شأن الحركة الروسية فى بداية السبعينيات"، وكتب فى (الغسق الكلتى) : "يعد الفن الشعبى بحق أقدم أرستقراطيات الفكر [...]" ، إنه التربة التى تضرب فيها كل الفنون بجنورها" (٦) . وبعد هذه المرحلة الأولى، التى تتسم بالجماعية ، لإنشاء هيكل أدبى قومى، أصبح بيتس فى دبلن نوعاً من تجسيد للشعر القومى ، وكان بيتس هو محرك النهضة الأدبية الأيرلندية وزعيمها، ومؤسس مسرح الأبائى ، الذى سريعاً ما تحول إلى مؤسسة قومية ورسمية: ويفضل حركته الأدبية الافتتاحية ، أى بفضل هذا التراكم الأدبى الأول - استطاعت أيرلندا المطالبة بوجود أدبى خاص بها ، وبعد ذلك ، عام ١٩٢٣ - لتأكيد

كونه المؤسس "الرسمى" وبصفة خاصة لتأكيد الاعتراف "باختلافه" أى بوجوده الأدبى - حصل بيتس على جائزة نوبل للآداب.

بيد أن حداثة بيتس وتحفظه للأدبيين - على الأقل بعد انتفاضة ١٩١٦ - جعلاً منه رمزاً مزدوجاً، فهو الأب المؤسس لأدب أيرلندى وفى الوقت نفسه كاتب قريب من الأوساط الأدبية اللندنية التى اعترفت به سريعاً ، ومنذ ١٩٠٣ ، قدم المسرح القومى الأيرلندى الشاب فى لندن برنامجاً المكون من المسرحيات الخمس التى كان قد قدمها فى دبلن ، وسمح الإقرار الإجماعى للنقد ومساعدة نصير آداب أنجليزى لبيتس باكتساب الشهرة التى ما كان النقد الدبلنى كفيلاً بتوفيرها له ، ولكنه أشار - من هذا المنطلق - إلى تبعيته لمركز طالب إزاءه - فى الوقت - نفسه، بتباعد ..

الرابطة الغالية ، وإعادة تشكيل لغة قومية

فى الوقت الذى رفع أول حرفى النهضة الأيرلندية قيمة "التراث" الأدبى الأيرلندى - أى بصورة دقيقة أعطوه قيمة أدبية ، واقترحوا - بالإنجليزية - تأسيس أدب قومى جديد، سعت مجموعة مؤثرة من المنقبين والعلماء إلى دعم لغة قومية لإنهاء الوطأة اللغوية والثقافية للمستعمر الإنجليزى ، وكان الهدف المعلن للرابطة الغالية - التى أسسها بصفة خاصة عالم اللغويات البروتستانتى دوجلاس هايد والمؤرخ الكاثولى إيون ماك نايل Eoin Mac Neill عام ١٨٩٣ - هو إلغاء الإنجليزية فى أيرلندا فى الوقت الذى يتم فيه طرد العساكر البريطانيين، وإعادة إدخال اللغة الغالية التى إنحسر استخدامها بصورة كبيرة منذ نهاية القرن الثامن عشر ، وبصفة عامة كان أنصار اللغة الغالية ، مثل باتريك بيرس - الذى قاد بعد ذلك تمرداً عام ١٩١٦ - أو بادريك أوكونير Padraic O'Conaire ، من المفكرين الكاثوليك الذين كانوا أكثر التزاماً بالحركة السياسية والقومية عن المفكرين البروتستانت (٧) .

وكانت المطالبة اللغوية فكرة جديدة للغاية ، ولم يجعل منها أى زعيم سياسى قومى - لا أوكونيل ولا بارنيل - موضوعاً سياسياً ، ومع ذلك - بينما نشأت الحركة الأدبية من خيبة أمل سياسياً - كانت المطالبة الغالية نوعاً من تأسيس حركة استقلال ثقافى وحتى لو كانت هذه اللغة قد كفت ، على الأقل منذ بداية القرن السابع عشر - عن أن تكون لغة إبداع واتصال فكرى ، إلا أن أكثر من نصف الأيرلنديين ظلوا يتحدثونها حتى عام ١٨٤٠ ، وجعلت المجاعة الكبرى لعام ١٨٤٧ من هذه اللغة لغة

مهمشة، يمارسها حوالى ٢٥٠٠٠ فلاح من بين الأكثر فقراً فى البلاد ، واعتباراً من النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، أصبحت الأيرلندية "لغة الفقراء ، والعلامة البارزة لفقرهم" وأصبحت المطالبة اللغوية والقومية منذ ذلك الحين نوعاً من انقلاب القيم ومن الانقلاب الثقافى ولاسيما بعد قيام الزعماء السياسيين بحملة لتعلم الإنجليزية ، لغة الثقافة والحدثة التى من شأنها تهيئة هجرة الأيرلنديين إلى أمريكا .

وكان نجاح اللغة الغالية سريعاً حتى اضطر بيتس إلى إنشاء "تحالف دبلوماسى" مع الداعين إلى الغالية ، وسريعاً - فى أكتوبر ١٩٠١ - قدم أول مسرحية باللغة الغالية "رباط من القش" (Le Cordon de Paille) التى اقتبسها بوجلاس هايد من قصة من فولكلور كوناشت . وشهد جويس - رغم تحفظاته - على نجاح الرابطة فى ١٩٠٧ ، خلال أحد محاضراته التى ألقاها فى تريستا، بعنوان "أيرلندا، جزيرة القديسين والحكماء": "لقد بذلت الرابطة الغالية كل ما فى وسعها لإحياء هذه اللغة وعنونت كل الصحف الأيرلندية - باستثناء الأجهزة الاتحادية - أحد مقالاتها - على الأقل - باللغة الأيرلندية ، وتمت المراسلة بين المدن الكبرى بالأيرلندية، وتم تعليم اللغة فى معظم المدارس الابتدائية والثانوية وفى الجامعات تم ترقيتها إلى نفس مرتبة اللغات الحديثة الأخرى مثل الفرنسية ، أو الألمانية ، أو الإيطالية ، أو الإسبانية ، وكتبت أسماء شوارع دبلن باللغتين ، ونظمت الرابطة حفلات موسيقية ومناقشات وأمسيات يستشعر خلالها الذى لا يتحدث سوى الإنجليزية بعدم ارتياح وكأنه سمكة خارج المياه، مفقودة وسط مجموعة من الناس يتحدثون بلهجات جشاء وحلقية (٨) .

ورغم وجود بعض الأعمال المكتوبة منذ هذه الفترة باللغة الغالية - ومن بينها عمل بادريك أوكينر الذى يعد أول رواية بالأيرلندية ، ونصوص باتريك بيرس - ظل الوضع الأدبى لهذه اللغة مزبوجاً . وفى ظل غياب ممارسة لغوية حقيقية وتقليد أدبى حقيقى - لم يتوقف طيلة ثلاثة قرون - وجمهور شعبى، اضطر الأيرلنديون الداعون إلى اللغة الأيرلندية القيام بعمل تقنى لوضع معايير نحوية وإملائية والصراع من أجل إدخال اللغة الغالية فى النظام المدرسى ، وجعلت هامشية واصطناعية الممارسة الأدبية للغة الأيرلندية الترجمة ضرورة، حتى إن الكتاب الذين كانوا يختارون الكتابة بالغالية وجدوا أنفسهم منذ البداية فى موقف غريب: أما الكتابة باللغة الأيرلندية ومن ثم البقاء فى وضع مغمور دون جمهور حقيقى، أو ترجمة أعمالهم إلى الإنجليزية، ونفى انفصالهم اللغوى والثقافى عن المحافل الإنجليزية ؛ ولذا وجد بوجلاس هايد نفسه فى موقف جد عجيب ؛ ففى الوقت الذى كان يكافح فيه من أجل أدب قومى أيرلندى باللغة الغالية ،

أصبح بطريقة ما "مؤسس النهضة الأنجلو - أيرلندية" ^(٩) ، بمعنى الأدب الأيرلندي باللغة الإنجليزية ؛ وبالفعل ، فإن نصوصه - ومنها "تاريخ الأدب الأيرلندي" الذي يصف السلاسل الملحمية الكبيرة ويحللها ويعطى اقتباسات طويلة مترجمة ، وكذلك ديوان مزدوج اللغة - أغاني حب كوناشرت (Love Songs of Connacht) كانت بمثابة الكتالوج الأسطوري لكل كتاب النهضة الذين لا يعرفون الأيرلندية ، وكانت مواقف ومعارك أنصار اللغة الغالية هي معارك ومواقف كل الكتاب القوميين الذين يختارون لغة قومية منفصلة عن لغة المستعمر: فالصراع من أجل فرض لغة "صغيرة" يرتبط بداية برهانات سياسية - قومية ، ويؤكد هذه الفرضية تشكوسلوفاكيا والمجر والنرويج في نهاية القرن التاسع عشر ، وكينيا في السبعينيات ، والبرازيل في الثلاثينيات والجزائر في الستينيات ، ويتضمن هذا الصراع إرساء أدب يخضع هو نفسه للمحافل والمعايير السياسية ، ويعد في الوقت نفسه لحظة أساسية في تأكيد نوع من الاختلاف واللحظة الأولى في تشكيل تراث نوعي .

ورغم كل شيء ، سمح "التخلص من الإنجليزية" في أيرلندا ، الذي دعت إليه الرابطة الغالية والرغبة في إعادة تقييم اللغة القومية ونشرها بظهور معارضة لسطوة المفكرين البروتستانت وجمالياتهم على الأدب الأيرلندي الوليد ، وغير مجرد المطالبة بالغالية طبيعة الحوار الثقافي والسياسي ، فأخيراً أصبح من الممكن طرح أسئلة حول طبيعة العلاقة الثقافية التي تربط بين أيرلندا وإنجلترا ، وحول تعريف ثقافة قومية مستقلة ، وحول العلاقة بين الثقافة القومية واللغة القومية : وكان الانفصال عن اللغة الإنجليزية هو مطالبة باستقلال ثقافي ورفض لخضوع النصوص (والمسرحيات) لحكم لندن ، بل والأكثر من ذلك ، فإن المطالبة بالوجود غير المعروف للغة خاصة بأيرلندا ، يتعين ترقيتها باسم تشكيل ثقافة وأدب قوميين ، سمح للكتاب الكاثوليك باستعادة ملكية القومية الأدبية وإدانة هيمنة بيتس والداعين إلى إحياء اللغة الغالية من الرعيل الأول - الذين كانوا في غالبيتهم من البروتستانت - على الإنتاج والجمالية الأدبية الأيرلندية ، وكانت المطالبة اللغوية نوعاً من المزايدة باسم الأمة والشعب وسمحت برفض احتكار المفكرين البروتستانت للملكية الثقافية القومية .

واستمرت المناقشات حول المزايا المقارنة للخيارين الثقافيي - الإنجليزية أو الأيرلندية - لمدة طويلة ، وأثرت بصورة عميقة في كل مرحلة تأسيس الأدب الأيرلندي مخلدة الانقسام والمنافسة بين "الأيرلنديين الداعين إلى اللغة الأيرلندية" و"الأيرلنديين الداعين إلى اللغة الإنجليزية" ^(١٠) ، ولم يتم الاعتراف بالمجموعة الأولى إلا في أيرلندا لممارستها نشاطاً أدبياً مرتبطاً بالسياسة ، أما المجموعة الثانية فسريراً ما تمتعت باعتراف عريض في الدوائر الأدبية اللندنية .

ج . م . سينج . الشفاهية المكتوبة

يرفض سينج البديل الحاسم (والسياسي أو المتسييس) للغالية أو الإنجليزية الذي وضع الكتاب الأيرلنديين أمام خيار صعب ، أدخل الكاتب في مسرحياته - وهي المحاولة الأولى من نوعها في أوروبا - لغة فلاحية ومتسولي ومتشردى أيرلندا العامية ، وتقول مترجمته إلى الفرنسية وهذه اللغة الأنجلو - أيرلندية "المنتزعة من الأحاديث المتنوعة إلى الكتابة"، وهذه النوعية من "اللغة المهجنة" التي تمزج اللغتين، لم تكن "لغة إنجليزية سليمة ولا لغة أيرلندية سليمة ولكن ابتكاراً على حدود اللغتين" (١١) ، وشأنه شأن كل أنصار استقلال أدبي حقيقى يتحقق انطلاقاً من خلق لغة في اللغة ، وابتكار لغة جديدة حرة تتسم بالجدة والحداثة والجرأة لمجرد رفضها تقاليد لغة مكتوبة جامدة وميتة وصعبة ، أسس سينج كتابة المسرح الأنجلو أيرلندى ، وبهذا الخيار : رفض الانفصال بصورة جذرية عن الإمكانيات الشكلية التي تقدمها الإنجليزية ، دون الخضوع مع ذلك لمعايير وقوانين الأدب "الإنجليزي" ، وأكد بيتس على ما ينطوى عليه استخدام لغة ريفية كلفة للمسرح والشعر من طابع عدوانى وشجاع ، ولكن تم طرح مسألة الوضع الأدبي أو القومى للغة الشعبية التي بعثها سينج أدبياً ومسرحياً بألفاظ مبهمة ، ويفسر هذا اللبس جزئياً الفضيحة التي حدثت عند العرض الأول لمسرحية "مهرج العالم الغربى" على مسرح الأبائى : فقد أدينت سواء لزيافتها - ومن ثم لعدم كفاية طابعها الواقعى - أو لكونها شديدة الواقعية والابتذال ، ومن ثم مناقضة للجمالية المسرحية التقليدية .

وكان سينج نفسه يتخذ موقفاً مناصراً للواقعية المسرحية المعتدلة، برفضه جمالية مالارميه وتجريده، وكذلك برفضه الإبسنية بوصفها نقداً اجتماعياً ويقول: "لا يقدم أدب المدن الحديث لثروات إلا فى صورة سونيته أو قصائد ثرية أو كتاب أو اثنين معدلين بصورة تبقى بعيدة كل البعد عن المصالح العميقة والعامية للحياة ، فمن ناحية لدينا مالارميه وهيسمنس Haysmans اللذان ينتجان هذا الأدب ، ومن ناحية أخرى لدينا إيسن وزولا اللذان يعالجان واقع الحياة فى أعمال كئيبة وحزينة ، أما فى المسرح، فيجب أن يمتزج الواقع بالسعادة [...] الموجودة فقط فيما يحتويه الواقع من روعة وبدائية" (١٢) .

أوكيسى ، المعارضة الواقعية

لم ينقد الداعون إلى اللغة الغالية فحسب خيارات بيتس الجمالية ، ولكن أدانها أيضاً الجيل الصاعد من الكتاب الكاثوليك الذين يتحدثون الإنجليزية، والمناهضون

للمسرح الشعري وأنصار الجمالية الواقعية ، ومنذ البداية - عند إنشاء المسرح الأدبي الأيرلندي - واجه بيتس معارضة أنصار الواقعية المسرحية (المنبثقين عن الإبسنية) مثل إدوارد مارتين أو جورج مور ، وكان رحيلهما هو بداية نشأة المسرح القومي الأيرلندي ، وبالرغم من التأثير الكبير للجمالية الرمزية التي دعا إليها بيتس في مسرح الآبای ، ظلت الازدواجية الجمالية هي القاعدة : ففي نفس وقت عرض أعمال بيتس قدم بادريك كولوم وليدى جريجورى أعمالاً وثيقة الصلة تمثيلية هزلية أو "كوميديا العادات" أو الدراما الريفية .

ثم اعتباراً من ١٩١٢ - ١٩١٣ - ولكن بصفة خاصة بعد التوقف الذي حدث عام ١٩١٦ ، بينما تباعد بيتس عن المسرح الدبلني ليعتصم خلف دراما كهنوتية مستوحاة من النو Nô الياباني الذي يختفى شعره بماضيه ووحدته - فرضت الجمالية الواقعية نفسها على مسرح الآبای ، وفي البداية وقف الجيل الجديد من الكتاب الكاثوليك في مواجهة العالم الأسطوري والريفي لأصدقاء بيتس وتبنوا "الواقعية الريفية" : واستمرت مجموعة "واقعي كورك"، ولا سيما ت. س. موري T.C. Murray ولونكس روبنسون Lenox Robinson ، التي أدارت لفترة طويلة مسرح الآبای ، في الإنتاج الريفي ، ثم تحولوا - تحت تأثير شان أوكيسي Sean O'Casey - إلى الواقعية الحضرية ، التي تتسم بصورة أكبر بالطابع السياسي ، وكان ذلك في المرحلة الفاصلة للتحول السياسي للفظ "الشعب" الذي يمكن أن نتبع تطوره بصورة شبه تجريبية : ففي العشرينيات استمر المعنى الهيردري القديم للكلمة، المتصل بالقيم القومية والريفية، ولكن بدأ تأكد ترادفه المطالب به للفظ "البروليتاريا"، المرتبط بالثورة الروسية وبتزايد سلطة الأحزاب الشيوعية في أوروبا ، مما حول البديهيّات الجمالية الشعبية عن الهيردرية .

وفرضت أعمال شان أوكيسي في أيرلندا هذا النمط الجديد للواقعية الشعبية ، والواقع أن شان أوكيسي من أصل بروتستانتى^(١٣) ، ومن أسرة شديدة الفقر ، وهو من الناحية الاجتماعية والجمالية أقرب إلى الكاثوليك الأيرلنديين منه إلى البرجوازية البروتستانتية، وقد علم نفسه بنفسه وأصبح نقابياً نشطاً، وعضواً في جماعة شبه عسكرية اشتراكية (الجيش الشعبي الأيرلندي) في ١٩١٤ ، ومع ذلك استقال من هذه الجماعة في نفس هذا العام وانسحب سريعاً ليكتب مسرحيات تحتفي بالقومية مع إظهار ازدواجية وخطر الأساطير البطولية والقومية ، ويعد أوكيسي أيضاً أحد أوائل الكتاب الأيرلنديين الذين أكنوا التزامهم الشيوعي^(١٤) ، وكتب أول مسرحياته "ظل قاتل" (The Shadow of a Gunman) و"كاثلين تنصت لإين" (Cathleen listens In)

فى ١٩٢٣ وحققت "جونو والطاووس" (Juno and the Paycock) - التى قدمت فى العام التالى - نجاحاً عظيماً وأشاد بها بيتس بوصفها " أملاً جديداً وحياة جديدة للمسرح " وتعد مسرحية "المحراث والنجوم" (The Plough and the stars) التى تم إخراجها عام ١٩٢٦ - أى بعد ثلاث سنوات من استقلال أيرلندا - نقداً نافذاً وباسماً لأبطال المقاومة الأيرلندية المزيفين ضد الطغيان الإنجليزى ، وقد تحول عرض المسرحية إلى أعمال شغب مما أدى بشأن أوكيسى إلى المنفى فى إنجلترا، وتقدم المسرحية بصفة خاصة فترة أعياد الميلاد عام ١٩١٦ ، وهو الحدث الذى تحول إلى الأسطورة المؤسسة للأسطورة القومية ، كما تدن المسرحية ارتجال الصراع الثورى ولاسيما وزن وتأثير الكنيسة الكاثوليكية التى كانت مستعدة لاستكمال مسيرة الطغيان الإنجليزى .

وعلى الرغم من الفضائح الهائلة التى أثارتها أعمال "مدرسة" أوكيسى ، فقد اتبعها السواد الأعظم من كتاب المسرح الأيرلنديين فى واقعيتها الحضرية والسياسية ، وبعد الانتقال من الرومانسية الجديدة - بوصفها إضفاء للطابع المثالى والجمالى على طبقة الفلاحين التى تم اعتبارها جوهرًا للروح الشعبية - إلى الواقعية - التى اتسمت فى البداية بالريفية ثم ارتبطت بعد ذلك بالحضرية والحادثة الأدبية والسياسية - ونوعاً من تراكم لتاريخ الجماليات الشعبية وتتابعها .

وتظهر حالة أوكيسى الخاصة - وكذلك حالتا بيتس وسينج بصورة دقيقة، كما حاولت أن أشير - أهمية المسرح فى كل الآداب الآخذة فى الظهور ، ولكن فى هذه الحالة ، كما فى الحالات الأخرى، شكلت الجمالية واللغة والشكل والفحوى الملزمة لكل من هذه الأعمال المقدمة موضوعاً لصراعات أسهمت فى توحيد الحيز مع تعدد المواقف ، واختار شان أوكيسى المسرح السياسى والشعبى والواقعى شأنه شأن جورج أمابو ، الذى اختار فى البرازيل فى الثلاثينيات رواية سياسية بروايتارية وأثر التعريف الاجتماعى لمفهوم "الشعب"،

جورج برنارد شو ، الاستيعاب اللندنى

امتد الحيز الأدبى الأيرلندى خارج الحدود القومية شأنه فى ذلك شأن كل الأحياز الأدبية الوليدة والبعيدة عن المركز ، ولد جورج برنارد شو فى دبلن عام ١٨٥٦ ويعد أحد أعلام المسرح اللندنى ، وحصل على جائزة نوبل للآداب بعد حصول بيتس عليها

بعامين ، ويجسد شو المسار التقليدي والإجباري للكتاب الأيرلنديين قبل ظهور حيز خاص بأيرلندا والمنفى فى لندن ، الذى يعد بصورة بديهية - اعتباراً من نهاية القرن الماضى - خيانة للقضية الوطنية الأيرلندية .

وينضم شو بقوة إلى نفس زمرة المهتمين بإحياء التراث الأيرلندى حتى إنه يشير بوضوح - باسم العقل - إلى معارضته للعقلانية ييتس الفولكلورية والروحانية ؛ وكذلك لمشروع جويس الروائى المعادى للتقاليد ، واتخذ شو موقفاً متوسطاً بين القيم القومية الأيرلندية أو الداعية إليها ، وهكذا تعد مسرحية "جزيرة جون بول الثانية" ١٩٠٤ مسرحية مناهضة للييتسنية ، ولكن عارض شو بنفس القدر -ج وبطريقة ناظرية - مشروع جويس الأدبى وأشاد بطريقة أقل ما يقال عنها إنها مزوجة المعنى "بعوليس" فى خطاب موجه لسيلفيا بيتش فى عام ١٩٢١ ، التى كانت قد طلبت منه المشاركة فى اكتتاب حتى يتسنى نشر الكتاب قال فيه: "السيدة العزيزة قرأت عدة مقتطفات من أعداد عوليس ، إنه وصف مقزز، ولكن دقيق للحضارة [...] ، ربما تجددين فيه فناً [...] ، ولكن رأى الشخصى يتمثل فى أنه واقعى بصورة كريهة" (١٥) ، ولا يرفض شو بهذه الطريقة رفع صفة واقعى إلى مرتبة الفن ، الذى يرى تناقضه مع المتطلبات الأدبية ، ولكنه يرد الفائدة الأدبية النوعية التى كان يجب أن يراها فيه بوصفه أيرلندياً .

ولكن شو اعترف بضرورة المطالبة القومية الأيرلندية وشرعيتها، ولم يكف عن التأكيد على فقر وتأخر أيرلندا عن أوروبا كلها على الصعيدين الاقتصادى والفكرى ، ويبرر رفضه المزيج للأمبريالية الإنجليزية والقومية الأيرلندية عازياً إلى إنجلترا الأم أيرلندا ، ورفض اعتبار "اختلافه" القومى شعاراً، وحوله إلى عقيدة اشتراكية مناوئة ، وكان النقد الاجتماعى والسياسى فى مسرحه نوعاً من تأكيد تجاوز التناقض السياسى ، ورفض جورج برنارد شو الانغلاق داخل الإشكاليات القومية والداعية إليها والتى تضيف الطابع الريفى على الإنتاج الأدبى ، ورسم كل ما وصفه بمثابة تأخر تاريخى لأيرلندا، وتأخر فكرى لهذا البلد الجامد فى مطالبته بالاستقلال الحدود الدقيقة لما اعتبره الموطن الوحيد لأدب اللغة الإنجليزية : لندن ، ومثل الانضمام إلى المركز بالنسبة له تأكيداً لحرية جمالية وتسامح نقدى لا يمكن أن تسمح به سوى عاصمة قومية "صغيرة" مثل دبلن، الممزقة بين الانجذاب نحو المركز وتأكيد الذات القومية ، ومن ثم - وبصورة عجيبة - غادر بعض الكتاب بلادهم واتجهوا نحو عاصمة أدبية باسم نزع الطابع القومى للأدب ، ورفض إلحاق منهجى للكتابة بنوعية قومية وهو إلحاق تتميز به الأمم الصغيرة التى تجد صعوبة فى تعريف نفسها أو فى طريقها للامتصاص

الفكرى ، والدفاع عن نفسه من تهمة "الخيانة القومية" التى وجهت إليه ، شرح شو أنه لم يختزل لندن مقابل ببلن ؛ فلندن بالنسبة له مكان محايد ، لم يدين له بالوفاء أو الانتماء ، ولكن وفر له النجاح والحرية الأدبية ، كما ترك له وقت الفراغ الدافى لممارسة مهمته كناقد .

واتبع شو خط سير الذين أطلقنا عليهم هنا الكتاب "المنخرطين"، أى الذين ، فى ظل غياب أى بديل أو لرفضهم الخضوع للإيعازات الجمالية للآداب "الصغيرة"، اختاروا - مثل ميشو ، أوسبوران ، أو نايبول - الانضمام إلى أحد المراكز الأدبية .

جيمس جويس وصمويل بيكيت أو الاستقلال

كان الانفصال الذى أحدثه جيمس جويس آخر مرحلة فى تشكيل الحيز الأدبى الأيرلندى ، وابتكر جويس استقلالاً أدبياً شبه مطلق وأعلنه وذلك بالارتكاز على كل المشروعات الأدبية والمناقشات والأساليب المعمول بها : أى بالارتكاز على كل رأس المال الأدبى المتراكم لكل من سبقوه ، وفى هذا الحيز شديد التسييس - والذى يقف فى مواجهة حركة النهضة الأيرلندية، التى قال عنها جويس فى عوليس بأنها تهدد بأن تصبح "مبالغة فى طابعها الأيرلندى" - نجح جويس فى فرض قطب مستقل وأدبى خالص ، مسهماً بذلك فى الحصول على اعتراف بمجمل الأدب الأيرلندى ومحرره جزئياً من الوطأة السياسية ، وسريعاً ما سخر من محاولات ليدى جريجورى الفولكورية: "حيثما يكون الحديث عن "الشعب"، فى هذا الكتاب تظهر بكل فظاعة شيخوخة هذه العائلة الفكرية التى قدمها السيد بيتس بتشاورم أليم فى أكثر كتبه نجاحاً "الفسق الكلتى" (١٦) ، واعتباراً من ١٩٠١ ، هاجم بعنف المشروع المسرحى لكل من بيتس ومارتين ومور باسم فقد الاستقلالية الأدبية وخضوع الكتاب لما كان يعتبره الجمهور ، "يعد مدعى الفن كائنًا متردداً ، وقد خدعت السيد بيتس غريزته للحلول الوسطى إذ دفعته للمشاركة فى مشروع كان من الأجدى أن تبعده كرامته عنه - والحق أن السيد مارتين والسيد مور ليسا بالكتاب المبتكرين" (١٧) ،

ويتم طرح مسألة الاستقلال الأدبى فى أيرلندا عبر استخدام مدمر للغة والقوانين الوطنية والاجتماعية المرتبطة بها ، وركز جويس الحوار وحله بطريقته، وهو حوار يمتزج فيه الطابع الأدبى واللغوى والسياسى الذى يضع الداعين إلى الغالبية فى مواجهة الداعين إلى الإنجليزية ، واتجه كل عمله الأدبى صوب محاولة موائمة أيرلندية دقيقة للغة إنجليزية : ففصل هذه اللغة عن الاستعمار ، لا عن طريق إدخال عناصر

من كل اللغات الأوروبية فحسب ، ولكن أيضاً بقلب معايير اللياقة البريطانية وباستخدام مستويات لغوية بذيئة وداعرة، وفقاً لتقليده القومي ، ليهزأ بالتقليد الإنجليزي ، ولجعل من لغة السيطرة المدمرة تلك لغة شبه أجنبية في "فينيجانز ويك" ، وسعى بهذه الطريقة إلى قلب التدرج الهرمي القائم بين لندن و دبلن ، وإلى منح دبلن مرة أخرى لغة خاصة بها ، وكتب ذات يوم : "يكن أصل موهبتى فى ثورتى ضد التقاليد الإنجليزية سواء الأدبية أو غيرها ، فأنا لا أكتب بالإنجليزية" .

وعلى الرغم من انتماء جويس للجيل اللاحق للمتهمين بإحياء التراث الأيرلندى ، فإنه سعى لتحقيق هدفهم نفسه ، وحاول فى "سكان دبلن" بداية، التى كتبت معظم نصوصها ما بين عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٥ - أى فى نفس وقت تأسيس مسرح الآبائى وبعد ذلك فى "عوليس" - إعطاء وضع أدبى للعاصمة الأيرلندية بتحويلها إلى مكان أدبى بامتياز، وبترقيتها بالوصف الأدبى ، ولكن فى هذه المجموعة القصصية القصيرة، انفصلت الوسائل الأسلوبية والموقف الجمالى بصورة تامة عن المفترضات الأدبية التى تؤسس فى الوقت نفسه رمزية بيتس والواقعية الريفية المعارضة لها - وأظهر الاهتمام الاستثنائى الذى أولاه للمدينة والحضر منذ البداية رفضه اتباع طريق التقليد المرتبط بالفولكلور الريفى ورغبته فى إدخال الأدب الأيرلندى فى "الحدائث" الأوروبية ، وكان كتاب "سكان دبلن" قد أعلن من قبل رفض جويس للمشاركة فى حوار المهتمين بإحياء التراث الأدبى الأيرلندى، وسعى عن طريق هذه الواقعية الحضرية ، إلى تعميم وصف أيرلندا، وإخراج الأدب من تفخيمات البطولة الأسطورية للعودة إلى الابتذال المبتكر للحدائث الدبلنية ، وقال عن مجموعته القصصية القصيرة : كتبها فى معظمها بإسلوب راعيت بدقة اتسامه بالابتذال^(١٨) ، وأرجع مشروع مؤسسى النهضة إلى تقليد جمالى قديم مناظراً " للتأخر"^(١٩) - الذى أشار إليه شو - على الصعيد السياسى أو الفكرى أو الأدبى لأيرلندا، ويفسر هذا الانفصال التام عن الجمالية الأدبية السائدة فى أيرلندا بصورة بديهية الصعوبات الكبيرة التى واجهها جويس لنشر مجموعته القصصية الأولى تلك .

ومن ثم يعد هذا الموقف نتاجاً لرفض مزيج : رفض عنيف للمعايير الأدبية الإنجليزية ، ولكن أيضاً رفض للمقتضيات الجمالية للأدب القومى الآخذ فى التكوين ، وتخطى جويس البديل البسيط المرتبط بوضع التبعية الاستعمارية: إما التحرر القومى، وإما الخضوع لسلطة لندن ، وهكذا ندد فى الوقت ذاته "بالعقلية القومية"، وبالأدب

"الذى غزاه المتعصبون وأصحاب المذاهب" (٢٠) من جهة، و من جهة أخرى، "بالمؤمنين بالجنيات والأساطير" الذين تركوا المسرح الأيرلندى ليتحول إلى "ملكية دهماً أكثر الأجناس تخلفاً فى أوربا" (٢١)، وبعبارة أخرى وقف فى مواجهة الكتاب الكاثوليك الذين يحولون الأدب إلى أداة للدعاية القومية من جهة، والمفكرين البروتستانت الذين يجعلون منه مجرد نقل للأساطير الشعبية من جهة أخرى .

وتأخذ معارضته المزوجة طابعاً مكانياً وأدبياً : فبرفضه فى الوقت نفسه قانون كل من لندن ودبلن ، أنتج جويس أدباً أيرلندياً فى حصانة دولية مطالب بها ، فقد حاول فرض هذا الموقف المتناقض ظاهرياً ، والبعيد عن المركز بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى فى باريس ، وهو المكان الحيادى سياسياً والعاصمة الدولية للأدب ، وقد سلك جويس طريق باريس لا ليقبض منها النماذج ؛ ولكن ليحرق لغة الطاغية نفسها ، فى مشروع أدبى نوعى، أو مشروع "سياسى أدبى" (٢٢) وقد أعطى الكاتب الشهير والناقد اللندنى، سيريل كونولى (٢٣) Cyril Connolly الرؤية البريطانية للغة التى ابتكرها جويس ، وطابق - دون حق ، كما أشرنا - بين مسيرة بيتس القومية ومسيرة جويس، وقال : "كانت الفترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩١٤ هى الفترة الخاصة بمدرسة دبلن: بيتس ومور وجويس وسينج وستيفنز ، وكان شعور هؤلاء الكتاب مناهضاً للإنجليزية [...] كانت إنجلترا تمثل بالنسبة لهم بلد غير المثقفين ، ولعدم استطاعتهم الكتابة باللغة الغالية تمثل هدفهم فى اكتشاف مزيج من الأنجلو - أيرلندية ، والفرنسية قادرة على إمدادهم بقنابل من شأنها خلع أحبار لندن من مقاعدهم الوثيرة ، وكانوا جميعاً قد عاشوا فى باريس، واستوعبوا الثقافة الفرنسية" (٢٤) ، وأشار كونولى أيضاً تحديداً إلى مكان باريس ودبلن فى "الحرب" الأدبية التى تم شنها ضد لندن قائلاً : "احتلت باريس - فى الهجوم ضد المثقفين الجدد - الموقع الذى اتخذته دبلن ضد أسلافهم قبل ثلاثين عاماً ، كان المتآمرون يلتقون هناك، فى مكتبة سيلفيا بيتش Sylvia Beach الصغيرة ، حيث كانت تصطف نسخ "عوليس" كأصابع الديناميت قبل تناثرها فى شارع أوديون خلال مهمات محسوبة بدقة" (٢٥) .

ولم ينته تاريخ الأدب الأيرلندى مع جيمس جويس ، فقد أعطى فقط للحيز الأدبى الأيرلندى - بمطالبته بحصانة أدبية - شكله المعاصر، وسمح بانفتاحه على باريس، متيحاً بذلك مخرجاً لكل من رفض البديل الاستعماري المتمثل فى الانغلاق على دبلن أو "الخيانة" اللندنية - ومع جويس تشكل الأدب الأيرلندى وفقاً لمثلث جمالى - أكثر من كونه جغرافياً مكون من ثلاث عواصم: لندن ودبلن وباريس ، تم ابتكاره وتشكيله وإغلاقه خلال ثلاثين أو أربعين عاماً ، فقد أسس بيتس فى دبلن أول موقع أدبى قومى ،

واحتل شو في لندن الموقع الشرعي للأيرلندي الذي تحول ليتماشي مع متطلبات لندن، ورفض جويس البديل ونجح في المواجهة بين الأضداد بتأسيس باريس كموقع قوى للأيرلنديين ، مستبعداً بذلك متطلبات الشعر القومي والخضوع للمعايير الأدبية الإنجليزية .

ويلخص شكل البنيان الأدبي الذي تحدده هذه المدن الثلاث: ببلن ، ولندن ، وباريس ، كل التاريخ النوعي للأدب الأيرلندي كما تم "ابتكاره" بين عامي ١٨٩٠ و ١٩٣٠ ، ويقدم لكل من يطمح إلى أدب أيرلندي مجموعة كبيرة من الإمكانيات والالتزامات والأوضاع والخيارات الجمالية ، وقد دخل التصور متعدد المراكز بصورة جيدة في التقاليد ورؤية عالم الكتاب الأيرلنديين حتى إن سيموس هيني Seamus Heaney ، الذي يعد دون شك أكبر شعراء أيرلندا المعاصرين ^(٢٦) ، وقد ولد عام ١٩٣٩ في أيرلندا الشمالية في مقاطعة ديرى ، وتقلد لعدة أعوام وظيفة أستاذ في بلفاست حيث قام بدراساته ، وقرر الإقامة في أيرلندا الجنوبية، مما أثار فضيحة كبيرة في بلاده - يشرح ، خلال لقاء مع الصحافة الفرنسية، الخيارات التي أتاحت له ، بنفس الكلمات تماماً : "لو سلكت درب جويس وبيكيب وعشت في باريس ، لوجدت نفسى مضطراً لمطابقة نموذج نمطى ، ولو سافرت إلى لندن، لكان ذلك بمثابة خطوة طموحة ولكن عادية ؛ ولكننى أثرت الذهاب إلى ويكلو، وكان ذلك عملاً مليئاً بالمعاني [...] فبمجرد عبوري الحدود ، تحولت حياتى الخاصة إلى العمومية وكتبت الصحافة فى مقالاتها الافتتاحية عن الحركة التى قمت بها ، لقد كانت حرية عجيبة ! " ^(٢٧) ويتعين فى يومنا هذا إضافة نيويورك إلى هذا المثلث التاريخي والمؤسس للأدب الأيرلندي ، وتمثل نيويورك بالنسبة للجالية الأيرلندية الأمريكية فى آن واحد ملجأً وقطب إقرار يتسم بالقوة .

ومثل بيكيت بعد جويس نوعاً من إنهاء تشكيل الحيز الأدبي الأيرلندي وعملية تحرره ، وكل تاريخ هذا العالم الأدبي القومي متمثل ومنكر فى مسيرته : ولا يتسنى لنا بالفعل اكتشاف هذا التاريخ فى أعماله إلا بشرط إعادة تشكيل العمل الذى يقوم به لينتزع نفسه من هذه الجذور : القومية ، واللغوية ، والسياسية ، والجمالية ، وبعبارة أخرى : بغية فهم "نقاء" عمل بيكيت الشكلى ، وانفصاله التدريجى عن أى تصميم خارجى ، واستقلاله شبه المطلق، يتعين إعادة رسم المسيرة التى أدت به إلى الحرية الشكلية والأسلوبية والتى لا تنفصل عن خط السير، الأكثر احتمالية الذى قاده من دبلن إلى باريس .

ومن ثم ورث بيكيت ، هذا الكاتب الشاب ذو الطموح الكبير الذى عاش فى دبلن فى نهاية العشرينيات، وهذا التصور ثلاثى الأقطاب للحيز الأيرلندى ، ولا يتسنى لنا بالفعل سوى الاندهاش من الأهمية المولاة لهذه المدن "العواصم" الثلاث ، وكانت تنتقلت بيكيت بين دبلن ولندن وباريس بالقدر نفسه طرقاً أدبية ومحاولات جمالية ليجد مكانه فى هذا الحيز القومى والدولى ، وبعد عشرين عاماً ، سلك بيكيت نفس طريق جويس لأنه وجد نفسه فى نفس ظروفه وارتكز عليه لتبرير ما يروق وما لا يروق له، ووجد نفسه متوافقاً معه فيما يعجبه وفيما يرفضه : فى تبجيله لدانتى وعدم ثقته وتهكمه من الرسل الكلتين .

وأدى إعجاب بيكيت الشديد بجويس إلى شلّ حركته ، وكان يرى فيه أعلى درجات الحرية إزاء المعايير التى تفرضها القومية : كما شعر بالذهول من جراء قوة الموقع الذى ابتكره جويس فى باريس ، وعانى بيكيت حتى سنوات الحرب من استحالة إيجاد مخرج خلاق لنفسه ، وكان الإبداع الروائى لجويس هو السبيل الوحيد الذى يتسنى له النظر إليه ولكن بسبب الحكم عليه بالتبعية وشعوره باليأس لعدم قدرته على الالتزام بمشروع أدبى خاص به ، أو اختيار البلد الذى يستطيع فيه السكنى - فقد تردد لفترة طويلة بين الانسحاب فى دبلن والمنفى فى باريس - ظل بيكيت لفترة طويلة يبحث عن مخرج لهذا الإحراج الجمالى والوجودى المحبوس بداخله .

وبما أنه كان يعمل انطلاقاً من مكاسب الاستقلال التى حققها جويس، فقد بحث عن سبيل لاقتفاء آثاره بطرق أخرى ، وفى الوقت نفسه ارتكز على كل الموارد الأدبية الأيرلندية التى يعد وريثها، وكذلك على التجديد الذى أحدثه جويس، لخلق إمكانية جديدة أكثر استقلالاً ، ومن ثم كان يتعين عليه بداية الخروج من البدائل الأدبية التى تفرضها الصراعات الداخلية للمجال الأيرلندى: واقعية أم رمزية، ثم استبعاد، ما أطلق عليه ، فى خطاب كتبه بالألمانية ووجهه لأكسل كون Axel Kaun عام ١٩٣٧ ، متحدثاً عن مشروع جويس ، "لتمجيد الكلمة" (٢٨) ، أى اختيار العقيدة فى قدرة الكلمات، وأخيراً كان عليه أن يأخذ مكانه، فيما وراء جويس ، فى جنس أدبى آخر لتطبيق حداثة شكلية جديدة ، وكان ابتكار بيكيت لاستقلال أدبى مطلق هو أيضاً نتاجاً عجيباً للتاريخ الأدبى الأيرلندى ، وأعلى درجات التدمير والتحرر الأدبيين اللذين لا يتسنى إدراكهما وفهماهما إلا انطلاقاً من مجمل تاريخ الحيز الأدبى الأيرلندى ، ولفهم "نقاء" عمل بيكيت نفسه ، وانفصاله التدريجى عن كل تصميم خارجى ، وطابعه الغريب والشكى، يتعين إعادة رسم السبيل التاريخى لوصوله إلى الحرية الشكلية والأسلوبية .

نشأة حيز أدبي وبنائه

على نقيض التمثيلات التاريخية الأفضل تقسيماً - والتي تقول بأن كل خاصية قومية وكل حدث أدبي وكل ظهور لعمل فريد لا يمكن إرجاعه إلا لذاته ، ويظل غير قابل للمقارنة بأي حدث آخر في العالم - تعد حالة أيرلندا نموذجاً لما تقدمه من سبل مختلفة للخروج من السيطرة الأدبية .

وقد تم تقديم المثال الأيرلندي وتحليله في هذا السياق لبيان أن النموذج المقترح لا يعد البناء النظري الأولى لعناصر مجردة ، ولكن يجد مجالاً لتطبيقه المباشر في عملية تشكيل أدب خاص، كما يعد مثالاً جوهرياً لعدة أسباب: فهو يثبت بداية أنه لا يتسنى فهم كل مشروع أدبي ، في شكله نفسه، لنفسه وبينفسه إلا انطلاقاً من مجمل المشروعات الأخرى الشبيهة أو المنافسة له داخل نفس الحيز الأدبي ، وفي الوقت نفسه ، لا يتسنى مجرد عرض الخيارات الأكثر صورية بطريقة أحادية ، ومن ناحية أخرى يسمح هذا المثال بعد ذلك بشرح كيف ولماذا يمكننا في كل لحظة وصف مجمل المجال الأيرلندي اعتباراً من كل من المواقف المتعايشة والمتنافسة والمعاصرة له ، وأخيراً يعد هذا المثال طريقة لإثبات أن كل طريق جديد مفتوح يسهم - مع كل الطرق السابقة له ، في تشكيل وتوحيد الحيز الأدبي الذي ظهر فيه هذا الطريق وتأكيد (٢٩) .

وهذا يعني ، أنه على عكس ما يمكن أن يؤدي الوصف المجزأ لمختلف الطرق التي فتحتها الكتاب المعدمون الذين قدمتهم هنا إلى فهمه ، فإن هذه الحلول الفريدة لا تكتسب كل معناها إلا إذا أعدنا وضعها في التاريخ النوعي لحيز أدبي ، مدرج هو نفسه في تاريخ شبه عالمي ، وهكذا يتمثل تاريخ العلاقات بين بيكيت وجويس ، المقصور على إشكالية التفرد المطلق - المأخوذة هي نفسها عن نظام الاعتقاد ، في أدب ينتج في السماء الصافية للأفكار الخالصة - بصورة طبيعية في إثبات الاستقلال الفني للطالب (٣٠) ، وإذا كان جويس غائباً عن أعمال نضج بيكيت (اعتباراً من الخمسينيات) ، فهو مع ذلك يظل مركزياً في موقعه وخياراته الجمالية : فيبيكيت سلف ، عجيب بالتأكيد وكتوم ويرفضه ابتكار جويس بهذا الوصف .

وكلنا يعلم أن واضعي نظريات ما بعد الكولونيالية قد اقترحوا إدخال أيرلندا في نموذجهم العام ووضعها مرة أخرى ، كما يقول إيوارد سعيد: "في عالم ما بعد الكولونيالية" ، ووفقاً لهذا النقد الجديد ، يعد الأدب أحد الأدوات الكبرى، التي ينكرها دائماً النقد الخالص ، لتبرير الاستعمار والسيادة الثقافية ، ويقول إيوارد سعيد : إنه بغية انفصاله عن البديهيات الداخلية التي مددها النقد الجديد والنقد الهدام ، فهو

يسعى فى مجلة (الاستشراق) وكذلك بصورة أكبر فى الثقافة والإمبريالية^(٣١) إلى إعطاء تعريف جديد للأدب وللحدث الأدبى انطلاقاً من وصف لا شعور سياسى يعمل بصورة خاصة فى الرواية الفرنسية والإنجليزية للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وعبر قراءة يطلق عليها "مقابلية" لقلبها الوضع الطبيعى للقارئ فى هيكل هذه الروايات وغايتها (سواء تعلق الأمر بفلوير ، أو جين أوستن ، أو ديكنز ، أو كامو ..) ، ومنذ اللحظة الأولى التى ندرك فيها الوجود الملح وغير المدرك للإمبراطورية الاستعمارية والمستعمرين ، لا يتسنى لنا إثبات انفصال جذرى بين الأدب والأحداث (السياسية) العالمية ، وقد يوضح تقديم الوجود الاستعماري حقيقة الأدب السياسية التى تم طمسها حتى هذه اللحظة وذلك لإشارته إلى حقيقة علاقات السيطرة الثقافية ، ويرجع إلى إوارد سعيد الفضل فى تدويل الحوار الأدبى ؛ باعتبار أن ما أطلق عليه " التجربة التاريخية" للأمبراطورية يعد تجربة مشتركة للجميع : مستعير ومستعمر ، وكذلك الفضل فى رفض الفصل اللغوى أو القومى كمعيار مميز وحيد لوضع تصنيفات وتقسيمات لتاريخ أدبى متضمناً تجربة الاستعمار وبعد ذلك تجربة الإمبريالية .

وفى عمل جماعى بعنوان "قومية واستعمار وأدب" ، تعلق سعيد بشخصية بيتس الذى وصفه "كأحد كبار الفنانين القوميين لمرحلة التخلص من الاستعمار والقومية الثورية"^(٣٢) ، وسعى فردريك جيمسون إلى إظهار أن "الحدائق الأدبية" ، ولا سيما الأبحاث الشكلية فى كتاب جويس "عوليس" - اتصلت اتصالاً مباشراً بالظاهرة التاريخية المعروفة باسم "الإمبريالية" ، وكتب : "تزامنت نهاية الحدائق [الأدبية] مع إعادة هيكلة النظام الإمبريالى العالمى فى شكله التقليدي"^(٣٣) "ولذلك يعد أول من أقام علاقة بين التاريخ السياسى للأقطار التى ظلت تحت نير الاستعمار لفترة زمنية طويلة وظهر أداب قومية جديدة ، وشجعاً بذلك طرازاً جديداً من المقارنة ، ساعين إلى إقامة علاقة اعتباراً من النموذج الذى يطلقان عليه "الإمبريالية" بين الأعمال التى ظهرت فى بلاد وفى سياقات تاريخية جد مختلفة ، وهكذا يقارن سعيد بين قصائد بيتس الأولى وقصائد الشاعر الشيللى بابلو نيرودا^(٣٤) ، وفى نفس الوقت يرفض كل من سعيد وجيمسون صراحة ما يطلق عليه سعيد فى "ثقافة وإمبريالية" (Culture and Imperialism) الاستقلال المريح ، أى بديهيات التأويلات الخالصة والمجردة من الطابع التاريخى للشعر وبصورة أكبر للأدب ، وطالبا - كل بطريقته - إعادة طبع الممارسات الأدبية بالطابع التاريخى أى إعادة تسييسها ، حتى التى تتسم منها بصورة أكبر بالصورية مثل "عوليس" لجويس. وفى نفس هذا الاتجاه - وانطلاقاً من نفس الفرضيات النقدية -

اقترحت أندا دوفى Enda Duffy قراءة "قومية" لرواية جويس ، وقدمتها بوصفها "رواية ما بعد الكولونيالية" تقدم "صورة قومية رمزية" وشكل سردي للمعارك الأيديولوجية والسياسية لأيرلندا فى بداية القرن (٢٥) .

ولكن فى كل هذه الدراسات تم إجراء اختصار نظرى مما أدى إلى وضع الخاصية الأدبية قاب قوسين ، ويرى سعيد "أن العلاقة بين السياسة الإمبريالية والثقافة علاقة مباشرة بشكل يثير الدهشة" (٢٦) : وقام بتحويل الطابع الأدبى إلى سياسى ، تاركاً للنقد الداخلى المسألة ، التى لم تجد حلاً على الإطلاق ، الخاصة بالجمالية وبالشكل الأدبى وتفرده المطلق فى كل عمل ، ولعدم اعتداد هؤلاء النقاد مطلقاً بالحيز الأدبى - القومى والدولى - الذى يوسط الرهانات السياسية والأيديولوجية والقومية والأدبية، فهم يرجعون الحدث الأدبى بصورة عنيفة إلى التاريخ والتاريخ السياسى ، وهكذا لا يتسنى لنا عقد مقارنة بين بيتس ونيرودا إلا انطلاقاً من مقارنة تاريخية وحرفية بين العالمين الأدبيين اللذين ينبثقان منهما وموقف كل منهما فى عالمه ، وفى نفس الوقت تمنع التحليلات المقترحة هنا محاولة قراءة "سياسية" لجويس انطلاقاً من تاريخ الأحداث السياسية للعالم السياسى الأيرلندى وحده ، وإذا كان هناك حيّز أدبى يحصل على استقلاله بصورة تدريجية ويتزود بزمّنه الخاص وتاريخه النوعى المستقل جزئياً عن العالم السياسى، فمن ثم لا يمكننا الموافقة على فكرة التوازى الدقيق بين الأحداث السياسية التى وقعت فى أيرلندا ما بين عامى ١٩١٤ و ١٩٢١ - فترة كتابة عوليس - ونص جويس، ويمكننا بدرجة أقل - كما تطلب أندا دوفى - زيادة مدى المقارنة لرؤية "تماثلات بين الاستراتيجيات السردية" للرواية والقوى الموجودة خلال الصراع الأيرلندى فى تلك السنوات ، كما لا يمكننا بصورة أكبر متابعة ديلكان كيبير Delcan Kiber ، رغم محاولته ، فى "إبداع أيرلندا" (Inventing Ireland) الخوض بصورة أكبر فى هذا الاتجاه : باقتراح فكرة "تخلص العقول من الاستعمار بصورة أبطأ من تخلص الأراضى منه" (٢٧) ضرورة دراسة آثار التبعية فى الأدب الأيرلندى بعيداً عن التواريخ الرسمية للاستقلال القومى ، ويرجع تناوله الجديد والمثير لما بعد الكولونيالية فى أيرلندا - الذى يسعى أيضاً إلى مقارنته بالأداب الأفريقية والهندية - مع ذلك ، مجمل الأحداث الأدبية إلى الهياكل والأحداث السياسية - فيقول : " كان الشعب الأيرلندى أول من تخلص من الاستعمار فى القرن العشرين (٢٨) " دون أن يأخذ فى الاعتبار الطبع الجمالى لهيكل العالم الأدبى العالمى - بما يتسم به من تعقيد تاريخى - وكذلك الرقع الذى يحتله العالم الأدبى الأيرلندى فيه .

الهوامش

(١) يقدم الحيز الأدبي أيضاً الخاصية النادرة لتراكم كل أشكال السيطرة وشأنها كل الآداب الأوروبية، فهو بداية مزود بصورة نسبية، ولكنه في الوقت نفسه حيز مستعمر يقدم كل خصائص الاستعمار الاقتصادي والثقافي .

(2) - C.f. D. Kiberd, *Inventing Ireland. The literature of the modern nation*.

(٣) شرت ليدى جريجوري Cachulain of Muirthenune عام ١٩٠٢، وتم اقتباس أسطورة ديدر Deidre في مسرح بيتس وسينج وأعطى جيمس ستيفنز نسخة سردية لها،

(٤) كانت تجمع الوجه الأسطوري لكاثين، رمز أيرلندا ونكري نزول الفرنسيين من سفنهم في كالة عام ١٧٩٨ .

(٥) الكيلتاتران هي لغة فلاحية مقاطعة جلواي حيث عاشت ليدى جريجوري C. F. Kathleen (trad. 1994 yeats et le Nô", in W. B. Yeats, *Trois Nô Irlandais*, Paris, Corti, "Raine, Par p. leyris)

(6) Cité par K. Raine, *ibid.*, p. 12 - 13 .

(7) D. Kiberd, *Inventing Ireland. The literature of a modern nation*, op. Cit., p. 133.

(8) J. Joyce, "L'Irlande, île des saints et des sages "Essais critiques, op. Cit., p. 188.

(9) D. Kiberd, op. Cit., p. 551 .

(10) Voir John Kelly, "The Irish Review", L'Année 1913 . Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale, loc. Cit., p. 1042. Voir aussi Luke Gibbons, "Constructing the Canon : Versions of National Identity .the field Day anthology of Irish writing, S. Deane, A. Carpenter, J. Williams (eds.), Londonderry, Field Day publications, 1991 , t. III, p. 950 - 955 .

(11) Françoise Morvan, "Introduction" John Milington Synge, Théâtre, Paris, Babel, 1996 , p. 16 - 17 traduit, présenté et annoté par Françoise Morvan).

(12) J. M. Synge, *Le Baladin du Monde occidental*, op. Cit., p. 167 .

(١٣) ولد في الواقع باسم جون كيمسي، فأضفى اسمه بالطابع الأيرلندي (شأن) حتى ينضم بصورة أكبر إلى المعركة القومية ،

(14) C. F. Notamment: Douce Irlande adieu, Paris, Le Chemin vert, 1989 .p. - 219 221 .

(15) Lettre de G. B. Shaw à Sylvia Beach du 11 Juin 1921 , cité par R. Ellmann, James Joyce, op. Cit., p 137 - 138

(16) J. Joyce, "l'Ame de l'Irlande "Essais critiques, op. Cit., p. 1230 .

(17) J. Joyce, "Le join de la populace "ibid., p. 82 .

(18) J. Joyce, Lettre à Grant Richards ,Mai 1906 .Essais critiques, op. Cit., p. 1230

(19) J. Joyce, "L'Irlande, ile des saints et des sages "op. Cit., p. 202 - 204

(20) J. Joyce, "Un poète virlandais", ibid., p. 101 .

(21) J. Joyce, "Le jour de la populace "ibid., p. 81 - 82

(٢٢) من بين الأسباب التي تفسر منغاه الطويل (وكذلك منغى العديد من الفنانين الأيرلنديين) ، لا يتعين إغفال دور الرقابة التي كانت تفرض على الفنانين المعايير الجمالية والمحظورات الأخلاقية الشديدة .
(٢٣) هو الآخر من أصل أيرلندى ، ولكن من عائلة بروتستانتية .

(24) Cyril Connolly, Ce qu'il faut faire pour ne plus être écrivain, Paris, Fayard, 1992 , p. 15 (trad. Par A. Delehayé).

(25) Ibid., p. 87 .

(26) Seamus Heaney a reçu le prix Nobel de littérature en 1995 .

(27) Libération, 42 - 11 - 88

(28) S. Beckett, "German letter of 1937 ." Disjecta, op. Cit., p. 25 - 35 ,traduit de l'allemand par Isabelle Mitrovitsa, in Bruno Clément, l'oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett, Paris, Editions du Seuil, 1994 , p. 238 - 239

(٢٩) يتعين فى هذا الصدد الإشارة إلى أبحاث حديثة تسير فى نفس الاتجاه :

C. F. Ja'nos Riesz, "La notion de champ littéraire appliquée à la littérature togolaise", le champ littéraire togolois, János Riesz et Alain Ricard (eds.), Bayreuth, African Studies, p. 11 - 20

(30) C. f. Marthe Fodasky Black, Shaw and Joyce: "the last word in stolentelling", Gainesville University of Florida Press, 1995 .

(31) Edward Said, l'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident, Paris, Editions du Seuil,) 1980 trad. Par C. Malamoud). Culture and Imperialism, New York, Alfred A. Knoff., 1980 .

(32) E. Said, "Yeats et la décolonisation", in Terry Eagleton, Frederic Jameson, Edward Said, Nationalisme, colonialisme et littérature, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 37 trad. Par S. Troadec, G. Emprin, P. Lurbe, J. Genet).

(33) F. Jameson, "Modernisme et impérialisme", *ibid*, p. 45 .

(34) E. Said, *loc. Cit.*, p. 87 .

(35) Enda Duffy, *The Subaltern mlysses*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994 .

(36) E. Said, *Culture and Imperialism*, *op. Cit.*, p. 8

(37) D. Kiberd, *op. Cit.*, p. 6

(38) *Ibid.*, p. 5

الفصل السادس

الثوريون

"نتج جوهر موهبتى من ثورتى ضد التقاليد الإنجليزية سواء كانت أدبية أو ذات طبيعة أخرى .. فلنا لا أكتب بالإنجليزية " .

جيمس جويس

لقرون طويلة كانت اللغات القومية الصحيحة غير موجودة [..] ، كان هناك من ناحية اللغة اللاتينية ، أى لغة المعرفة، ومن ناحية أخرى اللغات القومية ، أى اللغات السوقية [..] ، وبعد ذلك تم بلوغ الهدف الذى تمثل فى التعبير بلغات كانت تعد من قبل لغات سوقية. وهذا ما يحدث اليوم مع الألب [..] حتى إنه لم يوجد - بصورة إجمالية - فاصل أو حد بين اللغة الأدبية واللغة القومية الصحيحة [..] ويتمثل الهدف فى إنتاج المتعة لا النقاء اللغوى [..] ، وبالتالى، يمكن استخدام أية وسيلة ، وتحقيق كل ما يمكن تحقيقه .. كل شيء .. فكل شيء مسموح به ! وليس هناك أى التزام لاحترام المعايير اللغوية . [..] ، فإنك تكف عن احترام المعايير اللغوية [..] ، كما تكف عن التفكير فى ضرورة النفاذ عن لغة قومية صحيحة .

كتالين مولنار Katalin Molnár

دالانج Dialang

عندما يتم استشعار الآثار الأولى للتمرد، أى "التمييز" الأدبى ويصبح من الممكن المطالبة بالموارد الأدبية ويتم مواضعها على الصعيدين السياسى والأدبى ، تكون ظروف تشكيل حيز أدبى قومى جديد وتوحيده قد تجمعت ، ويكون بذلك قد تم تكديس تراث أدبى قومى - ولو ضئيل - وفى هذه المرحلة يظهر كتاب "الجيل الثانى" مثل جيمس جويس : بارتكاز هؤلاء الكتاب على موارد أدبية قومية تشكلت بهذا الوصف ، وينتزعون أنفسهم من النموذج القومى والداعى لقومية الأدب ويبتكرون ظروف استقلالهم : أى حريتهم ، ويتعبير آخر : إذا كان أول المفكرين القوميين يتخنون من فكرة سياسية عن الأدب مرجعية لهم بغية تكوين خاصية قومية ، فإن القادمين الجدد يتخنون من القوانين الأدبية النولية والمستقلة مرجعية لهم لإعطاء الوجود على المستوى القومى لنمط آخر من الأدب ومن الرأسمال الأدبى .

وتعد حالة أمريكا اللاتينية نموذجية فى هذا الصدد ، فإن فترة "الطفرة" : أى الاعتراف النولى بكتاب قارة أمريكا اللاتينية - بعد حصول أستورياس Asturias على جائزة نوبل- تمثل بداية المطالبة بالاستقلال ، ويسمح إقرار هؤلاء الروائيين والاعتراف بنوعية جمالية بانتزاع أنفسهم بطريقة جماعية مما يطلق عليه ألفونسو ريبز Alfonso Reyes (١٨٨٩ - ١٩٥٩) النزعة "الخدمية" للأدب الإشباني - الأمريكى ، ورفض "النفعية" السياسية الخالصة ، ويؤكد كارلوس فوينتس Carlos Fuentes "كان على الأدب الأمريكى الإشباني - بغية تحقيق وجوده - التغلب على عقبات الواقعية السطحية والقومية التذكارية والالتزام العقائدى ، ومنذ بورخس Borges ، وأستورياس Asturias ، وكاربينيه Carpentier ، ورولفو Rulfo ، وأونيتى Onetti ، تطورت الرواية الإشبانية الأمريكية ضاربة عرض الحائط بالواقعية وقوانينها " (١) ، ومنذ السبعينيات : أى منذ نذائر "الطفرة" ، دار الحوار داخل هذا الحيز الأدبى عبر القومى بين أنصار الأدب فى خدمة القضية الوطنية والسياسية (وكانوا فى معظمهم - فى هذا الوقت - قريبين من النظام الكوبى) وأنصار الاستقلال الأدبى ، وبعد ظهور هذا الحوار علامة كبيرة لعملية الاستقلال التى كانت قد بدأت - ومنذ ١٩٦٧ - طالب طوليو كورتازاد ، وهو ملتزم إلى جانب الثوريين من أنصار كاسترو وعضو محكمة راسيل Russell ، بوضع من الاستقلال الأدبى ، وهكذا كتب فى رسالة وجهها إلى مدير مجلة كوبية (لاكازا دى لاس أمريكاس) La Casa de las Américas ، بعد رحلتين له فى كوبا : "عندما عدت إلى فرنسا بعد هاتين الرحلتين فهمت شيئين بصورة أفضل ، أولهما :

التزامى الشخصى والفكرى فى الصراع من أجل الاشتراكية [-] ، وثانيهما : أن عملى ككاتب قد يسير فى الاتجاه الذى يقوده إليه أسلوب حياتى ، وحتى إذا ما عكس فى لحظة ما هذا الالتزام من أجل الاشتراكية ، فقد يكون ذلك لنفس أسباب الحرية الجمالية التى تقودنى حالياً إلى كتابة رواية تدور أحداثها عملياً خارج الزمان والمكان التاريخيين ، وبالمجازفة بإحباط الداعين إلى الأدب فى خدمة الجماهير وأنصاره ، لا أزال هذا الرجل الذى يكتب من أجل متعته أو تعاسته الشخصية، دون أية تنازلات ، ودون التزامات " لاتينية - أمريكية " أو " اشتراكية " مفهومة بوصفها سوابق للتجربة البراجماتية " (٢) .

وهم بالفعل "بعيدون عن المركز" بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وتحول هؤلاء الكتاب " من الجيل الثانى " إلى صانعى الثورات الأدبية الكبرى : فقد صاروا بأسلحة نوعية لتغيير النظام الأدبى القائم ، وجددوا الأشكال والأساليب والقوانين الأدبية المعترف بها فى خط جريئتش الأدبى وقلبوها ، مسهمين بذلك فى تغيير عميق فى معايير الحداثة وتجديدها بل وقلبها ، وانسحب ذلك بالتالى على ممارسات كل الأدب العالمى ، وقام كل من فوكنر وجويس بثورات نوعية كبيرة لدرجة تعديلها لوحدة قياس الزمن الأدبى بصورة عميقة ، وأصبحت - ولا يزالان - بدرجة كبيرة أدوات قياس ونقاط استدلال تسمح بتقييم كل الأعمال المطالبة بالدخول فى الحيز العالمى .

وشكل هؤلاء المبدعون الدوليون تدريجياً مجموعة من الحلول الجمالية التى - بعد تجربتها وتشكيلها فى توارىخ وسياقات مختلفة - أنتجت تراثاً دولياً حقيقياً، واحتياطياً من الاستراتيجيات النوعية يستخدمه بطريقة أولوية المتصارعون البعيدون عن المركز. ويسمح رأس المال الذى تم تشكيله من كل الحلول التى ابتكرت لمواجهة السيطرة، للكتاب الواقعين تحت سيادة ، بتحسين وتعقيد سبل ثوراتهم وتحررهم الأدبى بصورة تدريجية ؛ ويفعل تراكم هذا التراث الأدبى العالمى الذى يسمح لكل المسيطر عليهم باقتباس حلول أسلوبية ولغوية وسياسية ، نجد فى يومنا هذا سلسلة من الاحتمالات يمكن للكتاب استخدامها لإعادة ابتكار حلولهم الخاصة (الجمالية واللغوية والشكلية) لمشكلة عدم المساواة الأدبية وذلك تبعاً لكل موقف ثقافى وكل سياق لغوى وقومى ، والذين ذهبوا إلى المركز - مثل : داريو ، أو أوكيش ، أو بينت - للبحث وفهم واستيعاب واكتساب والاستيلاء - عن الثروة والإمكانات الأدبية التى كانوا يجهلون حتى ذلك

الحين وكانت محرمة عليهم ، يسهمون فى الإسراع فى عملية تشكيل الثروة الأدبية للأمم " الصغيرة " ، ونذكر أن أوكتابيويث ، عندما فهم ضرورة الدخول فى اللعبة ، أى الوصول إلى الزمن المركزى ، قرر الرحيل " بحثاً عن الحاضر " ، وإعادته إلى أراضيه " (٣) " ، وكتب أيضاً : " كان الحديث فى الخارج ، وكان علينا استيراده " (٤) ، وكان المورد الرئيسى الذى ينقصهم هو الوقت ، ولذا لجأوا - شأنهم شأن الكتاب القوميين ولكن بأشكال أخرى : سواء إلى استراتيجيات " للاختصار " ، أو سواء لما أطلق عليه هنا " مسرعات الزمن " ، وقرر كبار المبدعين الأدبيين القادمين من الدوائر الخارجية للحيز الأدبى خلال عملية توسيع الحيز الأدبى النولى ، اللجوء تدريجياً إلى كل التراث " الهرطقى " عبر الوطنى الذى تم تكديسه منذ أولى الثورات الناجحة ، وقدمت ثورة الطبيعيين والسيرىالية وثورة جويس أو ثورة فوكنر - كل فى وقته - وفى أحياء وسياقات تاريخية وسياسية مختلفة ، للبعيد عن المركز أنوات لتعديل علاقة التبعية التى يعيشونها .

وعادة ما يرتكز الكتاب القوميون الذين دبروا للثورات الأدبية الأولى على نماذج أدبية من التقليد الأدبى ، وعلى النقيض يستمد الكتاب الدوليون - بغية إيجاد مخرج للانغلاق القومى - حلولاً من هذا الجدول عبر القومى للحلول الأدبية ، ومن لجوئهم للقيم السائدة فى خط جرينتش ، ويخلقون قطباً مستقلاً فى حيز كان حتى ذلك الحين مغلقاً فى مواجهة الثورات الأدبية مسهمين بهذه الطريقة فى توحيده ، وفى نفس الوقت - كما أشرنا من قبل - عادة ما يكون الكتاب الأكثر استقلالاً فى الآداب " الصغيرة " مترجمين : فيستوردون - بطريقة مباشرة - عن طريق الترجمة ، أو غير مباشرة ، عن طريق أعمالهم ، ابتكارات الحداثة الأدبية ، وفى البلدان ذات رأس المال التاريخى الكبير المخفضة قيمته ، يقوم الكتاب الدوليون بإدخال الحداثة المركزية وترجمة الأعمال الداخلية ، أى يزيّدون من قيمة رأس المال القومى ، وهكذا فإن صادق هدايت المترجم الجديد لعمر الخيام بالفارسية الحديثة - كما قلنا - هو فى نفس الوقت مترجم كافكا بالفارسية .

وبمجرد إقرار كبار الثوار ، يستولى على إنتاجهم أكثر الكتاب المعادين لهم والقادمين من أحياء شديدة الفقر ، ليضموا هذا الإنتاج إلى الموارد عبر الوطنية لكل المبدعين الأدبيين ، وهكذا يعد جويس مبتكر أول وضع استقلال داخل الحيز الأدبى الأيرلندى ومبدع حلول جمالية وسياسية ولغوية جديدة ، وهناك سلالة دولية يدخل فيها

كل كبار المبدعين الذين يتم الحديث عنهم بوصفهم المحررين الأدبيين والحقيقيين فى الأقطار الواقعة على المحيط الخارجى للحيز الأدبى ، ويشكل هؤلاء الكتاب أعلام الأدب العالمى والكلاسيكيين العالميين (مثل إبسن أو جويس أو فوكنر) يمكن للكتاب الواقعيين بعيداً عن المركز وضعهم فى مواجهة التواريخ الأدبية المركزية وسلاسل الأكاديمية لأعلام الأدب القوميين أو المستعمرين .

ويجمع هؤلاء الكتاب بين وضوح رؤية المستعمر ومعرفة كل الابتكارات الجمالية المستقلة فى الحيز ، مما يسمح لهم بالاضطلاع بدور مساعد فى توسيع العالم الأدبى بأسره ، ويفضل تكوين هذه الموارد الأدبية ، تتزايد مجموعة الإمكانات التقنية بصورة كبيرة ويتناقص المستحيل الأدبى ، وعلاوة على ذلك ، يعد هؤلاء الكتاب الوحيدين الذين يمتلكون القدرة على إيجاد مشروع كبار المهرطقين الأدبيين وتكراره أو خط سير كبار المهرطقين الأدبيين، وكبار الثوريين النوعيين الذين يفقدون جزءاً مما يربطهم بتاريخيتهم وقدرتهم على الصراع بمجرد إقرار المراكز لهم وإعلانهم ككلاسيكيين دوليين ، ولا يقوى سوى كبار المناوئين على المطالبة والاعتراف فى التاريخ نفسه ، أى فى هيكل سيادة الحيز الأدبى ، بكل من - فى نفس موقفهم - استطاعوا إيجاد المخارج التى صنعت الأدب العالمى ، وبذلك يحاولون لصالحهم الكلاسيكيين المركزيين باستخدامهم بأسلوب جديد ونوعى ، مثلما فعل بيكيت وجويس بدانتى ، أو هنرى روث بجويس أو خوان بينيت بفوكنر .

ويعطى الثوريون من أمثال جويس وفوكنر ^(٥) للأكثر عوزاً على الصعيد الأدبى وسائل نوعية جديدة لتقليل المسافة التى تفصلهم عن المراكز ، ويعدون مسرعين للزمن لما تسمح به ابتكاراتهم الشكلية والأسلوبية من تحويل لعلامات العوز الثقافى والأدبى (والثقافى غالباً) إلى "موارد" أدبية وبإلاوصول إلى أكبر حداثة ، ويتحويل تعريف الأدب بصورة جذرية وحدوده الفاصلة - النثرية والجذرية والبرازية والثورية ، وابتدال الديكور الحضري .. فى حالة جويس ، والعوز والريفية والفقر .. فى حالة فوكنر - ، سمحوا لمتصارعين بعيدين عن المركز ، ومستبعدين حتى ذلك الحين عن النفاذ إلى الحداثة الأدبية ، بالدخول فى اللعبة مزودين بأدواتهم فحسب .

دانتي والأيرلنديون

يعد استخدام الأيرلنديين (جويس وبيكيت وهينى تبعاً) لدانتي - بون شك - نموذجاً لتكرار استخدام مثال لقلب النظام السائد ، فقد حول الأيرلنديون أعمال الكاتب التوسكاني إلى أداة للصراع في خدمة قضية الشعراء الأيرلنديين المتغربين والمناهضين للقومية ، وبنوع من إعادة تحسين مشروع دانتي اللغوي - الأدبي الذي عرضه في "السوقية اللبقة" (De Vulgari eloquentia) ، وهو المشروع الذي لا يمكن أن يفهمه أو يدركه سوى الكتاب الذين يواجهون بصورة ملموسة ومباشرة مسألة اللغة القومية في علاقاتها مع اللغة الأدبية ، وأعاد كل من جويس وبيكيت تبعاً ابتكار القدرة المعادية للشاعر التوسكاني ^(٦) وإيجادها والحديث عنها ، وأصبح دانتي في نفس الوقت مورداً وسلاحاً في صراع الكتاب الأكثر بولية في الحيز الأيرلندي .

وكلنا يعلم شغف جويس بدانتي ، وقد أطلق عليه منذ الثامنة عشرة من عمره اسم "دانتي دبلن" ، وتقمص طيلة حياته شخصية التوسكاني الكبير المنفى ، ولكن استطاع بيكيت - بفعل شغفه بأعمال جويس وعمق معرفته بها - شرح التماثل بين موقفيهما ، وكتب بالفعل لجويس ، خلال الشهور الأولى لعام ١٩٩٢ أول نص له لـ "Our exagmination Round his Factification for Incomination of work in Progress" ، وهو مجموعة أبحاث تخيلها جويس للرد على النقد الأنجلو - ساكسوني العنيف "العمل في طور النمو" الذي كان يظهر في أجزاء في مختلف المجالات تحت هذا العنوان العام ، ويعد "دانتي .. برونو .. فيكو .. جويس" ^(٧) بالإضافة إلى الأدوات المنمقة التي قدمها كتاب دانتي "السوقية اللبقة" ، دفاعاً عن مشروع جويس الأدبي في بعده اللغوي : أي السياسي ، ويعد نص بيكيت منشوراً مناهضاً للإنجليزية التلميحية وهجوماً على الأيرلنديين الداعين إلى الغالية ، وهو في الوقت نفسه آلة حرب ضد وطأة اللغة الإنجليزية على الأدب وتفسير لمشروع جويس الأدبي واللغوي والسياسي ، وبرهان بيكيت الذي يركز على اقتراحات دانتي لإرساء "عامية شهيرة" واضح ، ويثبت بيكيت أن المشروع الذي يسبق "فينيجانز ويك" يعد رفضاً للخضوع للغة الإنجليزية ويرى - كما اقترح دانتي - أن ابتكار لغة مثالية مكونة من توليفة من كل اللهجات الإيطالية ، كما فعل جويس بابتكار نوع من التوليف لكل اللغات الأوروبية ، قد يضع حلاً مبتكراً لسيطرة اللغة الإنجليزية اللغوية والسياسية .

وبيكيت نفسه ، الذى قدم اعتباراً من نصوصه الأولى الوجه الدانتى لبيلاكا Belacque ، ظل مخلصاً لأعمال دانتى ، ويمكننا فهم أن الأمر يتعلق بالخطوة التى تظهر - بطريقة أدبية نوعية - فى رفض المعايير القومية السائدة فى أيرلندا آنذاك : فبعد بلوغ دانتى الشهرة ، أصبح المعاصر لأكثر المبدعين الأيرلنديين بولية، وأخذ بعداً جديداً ، وأصبح أحد المؤسسين الأساسيين للأدب الأيرلندى ، ودخل فى التراث الشرعى لكل المخالفين ، وكل المستقلين وكل الأيرلنديين الذين يرفضون الخضوع للحدود الضيقة للواقعية القومية .

ونرى بصفة خاصة عبر هذا اللجوء الأيرلندى لدانتى الاستمرارية غير العادية لمشروع تشكيل الحيز الأدبى العالمى وتكوينه ، وأعاد كل من جويس وبيكيت تحيين - بعد حوالى ستمائة عاماً - النص المؤسس ، وأول مطالبة بالتححر النوعى ، وأول ثورة ضد ما كان يعد فى ذلك الحين "النظام اللاتينى" ، وعلى غرار دى بيليه الذى كان قد تحدث عنه أيضاً بوصفه مبدعاً للأشكال الشعرية غير اللاتينية ، وجد كل من جويس وبيكيت دانتى، وجعل منه أداة للتححر النوعى؛ لأنهما كانا فى وضع مماثل له ، وهذا الاستخدام الأدبى والسياسى فى الوقت ذاته لنص جوهرى بالنسبة لعملية تشكيل الحيز الأدبى العالمى - الذى سمح له بطريقة ما الظهور - يشهد على صلاحية النموذج الذى اقترحنه هنا، وفى الوقت الذى كان يبحث كل من جويس وبيكيت عن مخرج لموقف السيطرة ، الذى وأن اختلف كثيراً على الصعيد التاريخى ، تشابه كثيراً على الصعيد الهيكلى ، استكملاً لعملية ظهور الأدب العالمى ونشأته وتوجاهها : واختتما العمل ، وعندما وجدا مبتكر الأسلحة المصنعة لمكافحة "الطغيان" اللاتينى ، فقد أعطيا لهذا العمل كل طاقته المعادية متخذين منه شعاراً لمشروعهما الثورى .

العائلة الجويسية ، آرنو شميدت وهنرى روث

عادة ما يقال إن "فينيجانز ويك" كتاب فاصل ، يدين فكرة الأدب نفسها أو القروئية ، وإن أحداً لن يستطيع بعد جويس سلوك هذا الدرب أو تجاوزه ، وهذه القراءة المركزية (والفرنسية خاصة) ، أى الصورية فقط ، لا تأخذ فى الاعتبار موقف جويس التاريخى فى أيرلندا وتتجاهل كون "فينيجانز ويك" و "عوليس" ، اللتين تقومان

على نموذج دانتى وكذلك على نظريات فيكو ^(٨) Vico المناهضة للعمومية، تعدان منشورين وبرنامجين للخروج من حالة التبعية الأدبية والسياسية ، وكما أظهر بيكيت وأثبت ، فإن العمل فى طور النمو Work in Progress يقترض حلاً راقياً للمعضلة الهيكلية لكتاب الأراضى الواقعة تحت سيادة فى الحيز الأدبى الدولى ، وهذا هو السبب فى سلوك كتاب آخرين يحتلون موقعاً مماثلاً لهذا الدرب ، بأنواتهم الخاصة، بعد فهمهم لمحاولة جويس ، نذكر منهم: نجابولا ندبيل Njabulo Ndebele فى جنوب أفريقيا فى يومنا هذا ، أرنو شميدت Arno Schmidt فى ألمانيا ما بعد الحرب ، وسلمان رشدى فى إنجلترا وفى الهند ، هنرى روث Henry Roth فى نيويورك فى العشرينيات .

جيمس جويس فى أرض لوبنرج البور

احتل أرنو شميدت (المولود عام ١٩١٤) فى ألمانيا ما بعد الحرب نفس مركز جويس فى العشرينيات، ويرجع ذلك إلى تماثل موقفيهما - فقد استحدثت شميدت بطريقة ما نفس ثورة جويس الأدبية عندما وضع فى موقف مماثل له - كما وجد فى أعمال الكاتب الأيرلندى ووضعه ، حتى فى وقت متأخر وبطريقة منكرة ، نوعاً من المسابقة النبيلة تسمح له بالتقدم بصورة أكبر فى انفصاله الجمالى ^(٩) .

وعلى نسق جيمس جويس الذى عرف مشروعه الأدبى بالتعارض مع الأدب القومى الأيرلندى ، بنى شميدت نفسه بداية على نقيض ألمانيا وكل تقليدها الفكرى ، وقد علم شميدت نفسه بنفسه ، ودخل متأخراً فى مجال الأدب ، ويشترك مع الكتاب المؤسسين لمجموعة السبعة وأربعين ، علاوة على انتمائه إلى نفس الجيل ، فى انعدام الثقة حيال ألمانيا، وهذا ما دفع هنريش بول Heinrich Boll ويوفى جونسون Uive Johnson وألفريد أندرش Alfred Anderseh غداة الحرب إلى وضع السياسة فى قلب كتاباتهم النظرية والخيالية وإلى التساؤل عن الجذور الفكرية للنازية والبداهيات المزيفة لجمهورية ألمانيا الديمقراطية ، بينما قاد على العكس أرنو شميدت إلى القيام بهذا النقد القومى فى مجال اللغة وإلى رفض أى حديث سياسى صريح لاقتراح "سياسة أدبية"، وعلى عكس كل عملية "تجديد" الأدب التى شجعتها مجموعة السبعة وأربعين ، التى سارت فى اتجاه الواقعية والعمل "السياسى" الخاص بتجريد اللغة الذى تم وفقاً للنموذج السارترى ، لمحاربة التقليد الألمانى للجمالية ، كان أرنو شميدت الوحيد الذى شرع فى نقد منهجى اللغة وللشكل الروائى .

وكان شميدت فى آن واحد - شأنه شأن جويس - منفصلاً عن المحافظة والجمالية اللتين تتسم بهما الثقافة القومية الألمانية فى ذلك الحين ، ولكنه كان أيضاً على خلاف مع النقد السياسى الذى تقوم به مجموعة السبعة وأربعين ، وصرخ : "إننى أحتج هنا علانية على تسميتى "كاتباً ألمانياً" التى ستسعى عن طريقها أمة العجول الغبية تلك إلى استعادتى يوماً ما " (١٠) ، وركز مثل جويس نقده على المجال الأدبى النوعى وافتتح موقعاً لرفض مزدوج احتله وحده لفترة طويلة فى ألمانيا ، وقد شعر بشغف شديد إزاء أعمال الروائى الدبلنى ، وفكر اعتباراً من ١٩٦٠ فى ترجمة كتاب "فينيجانز ويك"؛ ولكن لم يوافق أى ناشر عليها ، وسمح له الانفتاح على الحداثة الأوروبية وعلى الطليعة الصورية التى أعطته نوعاً من الألفة مع الأدب باللغة الإنجليزية ، بالابتعاد عن البديهيات الأسلوبية والسردية للواقعية الألمانية فى فترة ما بعد الحرب .

ويعد جويس وشميدت أخوين فى الثورة على اللغة وعلى التدرجات الهرمية القومية ، والتقىا فى نفس الاهتمامات؛ فقد اختار شميدت - مثل جويس - معارضة النموذج الجمالى القومى ، وفى مقابل كل ما هو جاد ، مدح التفاهة والسخرية والهرج ، وفى مقابل الشعر ، أطرى على النثر والنثرية، ويلخص عنوان ديوان شعره "ورود وفلفل أخضر" (١١) *Roses et Poirau* - بصورة غير عادية - شعريته: كنيشيهات معكوسة وشعر مقلوب يجدد الوصف الأكثر ركافة للأدب ويجعل الشاعر المعنوية ملموسة، ونجد السخرية مقابل التجربة الشخصية والميتافيزيقا : "على كل الكتاب أن يلمسوا أشواك الواقعية بأيديهم، وعليهم أن يظهروا لنا كل شيء : الجذر الأسود اللزج، والساق الأخضر المزرق الأفعوى ، والوردة الوقحة اللامعة والمتفجرة .. (إلى كل النقاد: غلفوا، فقد تم وزن البضاعة!) " (١٢) .

وكما طالب جويس فى فينيغانز ويك بلغة أدبية مستقلة كافح أرنو شميدت لتجديد علامات الترقيم وتبسيط القواعد الإملائية للغة الألمانية وفرض تجديداته المطبعية على الناشرين والطابعين ، قال : "فالأمر لا يتعلق فى هذا الصدد بحاجة خيارية للابتكار أو لإحداث تأثير بئى ثمن [-] ، ولكن بالتطور الضرورى والتحسين اللازم لأداة الكاتب" (١٣) ، ويجعل من الوقفات - وفقاً لتزايدها الزمنى - رمزاً لحرية نفسها : "وإذا لم نحصل على هذه الحرية، فسوف نفقدها! لأنها ضرورية ، ضرورية لتجعل من اللغة ما يجب أن تكون : علينا ألا نضيق من نقل الواقع بصورة أفضل دائماً وبقوة إيحائية أكبر دائماً" (١٤) ، ويإيجاز طالب باستخدام لغة أدبية محررة من كل تقاليد ومعايير رسمية ، ويتحدد عملى لأداة مستقلة فى خدمة الكتابة والكاتب ، ولذا

ترك بصورة نهائية ناشريه لينشر آخر كتبه ومنها " ليل محفوف بذهب " (١٥)
(Soir bordé d'or) ، فى شكل "كتابة على السجاد" كان قادراً على مراقبة تصنيعه
فى كل مراحلها .

وعلى غرار جويس ، أعلن فى كل كتبه عدم اكتراثه بمن يعد أكبر الكتاب القوميين
ورفضه ، لا لشعر ، ولكن لنثر جوته : "جوته ، وقصيدته التقليدية من النثر المشوه" (١٦)
"عند جوته ، لا يأخذ النثر شكلاً فنياً ولكن يأخذ شكل غرفة المهملات " (١٧) ، ويتنديد
للهيمنة غير القابلة للمناقشة لجوته على الآداب الألمانية ، وضع أدباء "قصر" فى المقام
الأول مثل فيلند Wieland وفوكيه Fouqué وتييك Tieck وفيزيل Wezel ، وأعلن بصفة
خاصة استقلاله الفنى التام إزاء التدرجات الهرمية القومية التى تخضع النصوص
لحكم "الشعب" ، وكتب: "إذا صفق لك الشعب فعليك أن تسأل نفسك : ما الأثم الذى
اقترفته ؟ وإذا صفق أيضاً لكتابك الثانى فلتلق بقلمك فى الأشواك: لن تكون أبداً
عظيماً .[.] الفن من أجل الشعب ؟ ! : فلتترك هذا الشعار للنازيين والشيوعيين " (١٨) ،
وموقف الاستقلال هذا يشبه تماماً موقف جويس عندما كان يعترض على ما كان
يعتبره انحرافات مسرح الآبى : " إذا كان الفنان يوجه أحياناً نداءات للشعب ، فهو
يحرص على العيش بمنأى عنه .[.] فشیطان الشعب أخطر من شیطان السوقية " (١٩) .

وقد شرع كل من جويس وأرنو شميدت فى عمل لم يجرؤ أحد قبلهما على القيام
به : فقد تحديا المحظورات القومية والمسائل الإجبارية ، وفرضا لغتهما ونحوهما
ولا تماسكهما السردى "تتابع من الجمل القصيرة البراقة ، غير المرتبة " (٢٠) ، وقلبا
التدرجات الهرمية لأعلام الأدب القوميين ، والصلة بين شميدت وجويس - مثلها مثل
الصلة - كما سنرى - بين فوكنر وخوان بينيت، ورشيد بوجدره وماريو بارجاس يوسا -
لا تتسم بالطابع التاريخى فحسب ، ولكنها متماثلة وتتسم بصفة خاصة بالهيكلية :
فقد احتلوا ، فى أحيازهم الأدبية على التوالى ، نفس المكانة : مما سمح لهم بقلب
نفس القيم الأدبية السائدة ، وعدم اكتراثهم بصورة مماثلة باللغة القومية سمح لهم
بتفجير سخريتهم علانية ، وبتجديد اللغة الألمانية وبإلقيام بثورات أدبية ضخمة وناجحة .

عوليس فى بروكلين

عاش الشاب هنرى روث Henry Roth فى أمريكا فى العشرينيات ، وهو ابن
لمهاجرين يهود من وسط أوربا يتحدثون اللغة اليديشية ، وافتقر روث إلى الموارد

الفكرية أو الأدبية وعاش في قفر مدقع في نيويورك في غرب حي هارلم .. واكتشف روث كتاب جويس "عوليس" الذي كان بالنسبة له بمثابة وحى حقيقى ، وقد قص بطريقة مفصلة، فى الجزء الثالث من روايته التى تعد ترجمة ذاتية له "تحت رحمة تيار عنيف" (A la merci d'un courant violent) أن الكتاب قد وصل له بالصدفة ، عن طريق سيدة شابة ، تعمل أستاذة للأدب بجامعة نيويورك، كانت قد أتت به - مهرياً - من باريس : وكان الأمر يتعلق بالطبع بالنسخة التى نشرتها سيلفيا بتيش ، ويحدد روث: "نسخة مجلدة بسلك، ذات غلاف أزرق، نسخة لا تحمل عنوان عوليس لجويس" (٢١) وهكذا يؤكد روث مجدداً، هيكل الحيز الأدبى وبور باريس فى "صناعة" ونشر الحداثة الأدبية، وكان الكتاب فى ذلك الحين مشهوراً فى الندوات الأدبية وبين طلبة نيويورك ومنهم روث ، والذى كان بسبب فقره الشديد "من بين العدد النادر من الطلبة الذين قرأوه ، والذين تمتعوا بذلك بمجد حقيقى، كما لو كان يتم تنصيبهم فى جمعية سرية وشديدة الحداثة ، وكان مجرد إظهار معرفة هذا الكتاب كافياً لرفعك إلى صف الطليعة الفكرية" (٢٢) .

وعلى الفور ، فهم هنرى روث أن رواية جويس يمكن أن تقدم له وسيلة فريدة للنفاذ إلى الحداثة الأدبية : أى لتحويل حياته اليومية البائسة إلى "ذهب" أدبى، ويتعين قراءة هذه الصفحات المتحمسة بوصفها اعترافاً بالحقيقة "الاقتصادية" للإبداع الأدبى، التى عادة ما يتم إنكارها : "فقد أظهر له كتاب عوليس إمكانية تحويل حثالة الواقع إلى كنز أدبى وكيفية هذا التحويل ، وعلمه الكتاب كيفية تناول نفايات البؤس لاستغلالها فى المجال الأدبى .[١٠] وما الفارق بين التنوع المتخيم لمدينة دبلن التى كان يتجول فيها بلوم وديدالوس وبين ضواحي هرلم التى كان يعرفها أيرا Ira حق المعرفة، وبين ضواحي الجانب الشرقى (East Side) التى كانت محفوظة بذاكرته كاحتياطي من الانطباعات ؟ [١١] عجباً ! لقد كان عليه أن يفوق فى المهارة أياً من شخصيات عوليس من حيث المجون والخساسة والفسق والبؤس ، ولكن اللغة - نعم - من الممكن أن تتحول اللغة - كما لو كان بفعل السحر - التى تعد خزان حياته وأفكاره إلى أدب ثمين ، إلى رواية مثل "عوليس" التى طالما امتدحها الجميع [١٢] فأحواش العمارات الكثيبة القذرة ، والدهاليز المخيفة التى تفوح منها رائحة حمض النيتريك تختلط بها أحياناً رائحة الكرب الكريهة [١٣] ، ثم أطراف درج المدخل المحطمة ، وصناديق البريد المنبعجة المصنوعة من النحاس والموجودة بالمدخل ، والسلم المتهاك المغطى بالقماش والشباك الصغير قبل بسطة الدور الأول [١٤] ألم يكن كل ذلك كافياً لإعطائه الحق فى التحول الكيميائى ؟

فإذا كان هذا هو بداية الثروة فى مجال الآداب ، حسنًا ، فقد كان يفوق الجميع ثراء : فقد كان عالمه بأسره مخزنًا للحديد ، فهذه الآلاف المؤلفة من الانطباعات الكريهة التى كان يختزنها دون أن يفكر فيها ، كانت قابلة كلها للتحويل، فهناك إمكانية تحويل الدنىء إلى النبيل وسبائك الحديد إلى سبائك ذهب " (٢٣) ، وأعلن عن كل الإمكانيات الأدبية الأمريكية المتاحة له ، وكل النماذج التى كانت فى متناوله حتى ذلك الحين: "لم تكن بلا حاجة لركوب الموج والتوجه إلى جزر بحور الجنوب على متن باخرة تفرد كل شراعها للخارج ، ولا البحث عن الذهب فى كلونديك البعيدة ، ولا نزول الميسيسيبي على طوف بصحبة هك فين Huck Finn ، ولا قتال الهنود فى الغرب المتوحش بمجلات جديدة بخمسة سنتات [...] لم يكن بك حاجة للذهاب إلى أى مكان ، كل شيء كان موجوداً هنا ، صوب عينيك ، فى هرلم ، فى جزيرة منهاتن ، فى أى مكان بين هرلم ومدينة جيرسى [...] كانت اللغة ساحراً ، كانت الحجرة السحرية ، كانت اللغة شكلاً من أشكال الكيمياء .. ، فقد كانت هى التى ترفع الفقر إلى مرتبة الفن . [...] ياله من اكتشاف عظيم هذا الذى اكتشفه هو ، إيررا ستيجمان ، كان ذكياً فى الفقر والحزن والعواطف والحرمان أينما تقع عيناه ، لا يرى سوى كنوز ومخازن مكتظة بالقيم التى لا تقدر بثمن ، لم يستغلها أحد بعد ، وبالتالي فهى ملك له . [...] كان ذلك غير لائق ، ولكنه كان أدبياً ، ودفع إيررا Ira ثمناً باهظاً مقابل استخدامه " (٢٤) .

ترك هنرى روث مبدأ "التحويل" الأدبى بمعناه الأصلي - والكلمة، كما رأينا، ليست مجردة من القيمة - : وتظهر مفرداته الاقتصادية (كنز - ثروة - ذهب ، قيم لا تقدر بثمن) دون المواربة الأدبية المعتادة ، حقيقة آليات إضفاء الطابع الأدبى ، ويظهر روث أيضاً الدور العملى لما أطلق عليه فى هذا الصدد إيرثاً (أو رأسمالاً) أدبياً : وانطلاقاً بالتحديد من تماثل وضعه المعترف به مع وضع كاتب منبثق عن عالم آخر (لغوياً، وأدبياً، وسياسياً، وتاريخياً) وبالارتكاز على نموذج يقدمه له هذا المبدع ، نجح هنرى روث فى استعادته ملكية عالمه الخاص، وتحويل - كما يقول - عوزه الاقتصادى والنوعى إلى مشروع أدبى ، ومزوداً بجواز المرور ذاك وبهذا المورد الصورى استطاع الدخول مباشرة فى إشكاليات العالم الأدبى الأكثر حداثة ، وهكذا كتب عن أول قراءة باهرة لكتاب جويس "عوليس" : "بمرور الأيام ، وعند قراءته لعوليس ومناقشته ترسخت لديه عقيدة عجيبة ، وهى أن صورة بدائية من النموذج الجويسى كانت محفورة بداخله ، وكما كان يشعر بألفة مع المزاج الجويسى وقدرة غير مؤكدة على تطبيق المنهج

الجويسى ، وعلى الرغم من غموض العديد والعديد من الفقرات ، كان يحبو إيرا شعور بأنه ذكى فى هذا النوع من العوالم التى كان جويس خبيراً لا مثيل له فيها : نفس طراز الواقع التقيطى ، كانت هناك مفاتيح تستدعى هذا العالم وهياكل تسمح بمعرفته وكان هو حساساً لكل ذلك - لماذا ؟ كان يجهل الجواب " (٢٥) .

والرواية التى استوحاها من جويس بعنوان " ذهب أرض الميعاد " (٢٦) (Call it sleep) ، لاقت فشلاً ذريعاً : والمسافة التى كانت تفصل بين موقع الكاتب - البعيد عن المركز - وموقع الحيز الأدبى الأمريكى فى ذلك الحين والأماكن التى تمنح شهادات الحداثة الأدبية كانت بلا شك كبيرة جداً ، ويشهد بذلك إعادة اكتشاف هذه الرواية وإقرارها بعد مرور ثلاثين عاماً وبيع أكثر من مليون نسخة منها .

- ثورة فوكنر، وبينيت، وبوجدرة، وباسين، وبارجاس بوسا، شموازو

إلى جانب جويس ، يعد فوكنر واحداً من أكبر من قاموا بثورات كبيرة فى العالم الأدبى، تشابه - فى مدى الانقلاب الذى أحدثته فى الرواية - ثورة المدرسة الطبيعية، ولكن، بينما لم تفهم التجديدات التقنية للروائى الأمريكى ولم يتم إقرارها فى المراكز، ولا سيما فى باريس ، إلا بوصفها ابتكارات شكلية ، استخدمت على العكس من ذلك كوسيلة تحرر فى الأقطار البعيدة من العالم الأدبى، وانتمى فوكنر منذ ذلك الحين - أكثر من أى كاتب آخر - إلى "القائمة" المعلنة للكتاب الدوليين للأحياء الأدبية الواقعة تحت سيادة الذين يسعون إلى الخروج من فرض القواعد القومية لعتوره على حل أدبى لما ظل بالنسبة له حتى ذلك الحين مأزقاً سياسياً وجمالياً وأدبياً.

وأكثر من جويس ، الذى ضمه النقد الدولى وتم دراسته كظاهرة بعيداً عن علاقتها مع الأوضاع التاريخية حتى إن أكثر الكتاب عوزاً يمكنهم ، بسبب الاحتكار المركزى للإقرار الأدبى ، جهل هذا البعد العدوانى لأعماله ، فإن فوكنر - رغم كونه واحداً من أكثر المعترف بهم فى أعلى دوائر العالم الأدبى - ضمن كبار الثوار الأدبيين، يعد أيضاً نموذجاً يتسنى لكل كتاب الدول البعيدة عن المركز محاكاته ، فهو آلة رائعة لتسريع الوقت، بما أنه يبطل لعنة تأخر الدوائر الخارجية للعالم الأدبى بمنح روائى أكثر الدول عوزاً إمكانية إعطاء شكل جمالى مقبول للواقع الحقيقى فى هوامش العالم ،

وإذا كانت أعمال الكاتب قد نجحت في توحيد المشروعات الأدبية المختلفة وإذا كان روائيون من أفاق مختلفة قد اعترفوا بها منذ أكثر من أربعين عاماً ، فذلاً يعني - نون شك - أنها تجمع خاصيات لا يمكن أن تجتمع في العادة ، ويعد فوكنر مواطن أقوى أمة في العالم، وأقرته باريس، ومع ذلك فهو يتحدث في كل رواياته - وعلى أي حال في الروايات الخاصة بالفترة الأولى - عن شخصيات ومناظر وأنماط فكرية وقصص تطابق تماماً واقع كل البلدان التي يطلق عليها نون "الجنوب" : عال ريفي وقديم، يخضع لأنماط فكر سحرية ، منطلق على العائلة أو القرية ، ويؤكد فاليري لاربو - بغية نفى هذه القراءة في الحال ، في مقدمة كتاب "بينما أحتضر" - أن أول أعمال فوكنر وصلت إلى فرنسا تحت شعار "رواية ريفية" (وهو بلا شك أدنى الأنماط الروائية) : "هذه رواية عن العادات الريفية تأتي لنا ، في ترجمة جيدة ، من ولاية المسيسيبي [-] ومن المؤكد أن كتاب "بينما أحتضر" يقدم فائدة أكبر ويملك - في رأيي - قيمة جمالية أكبر من غالبية الكتب التي يجب أن تضعه المكتبة وسطها ، لراحا الجمهور، أي ضمن مجموعة "الروايات الريفية" - (٢٧) .

وقد قام بهذه الطريقة بنقل هذا العالم البدائي إلى الحداثة الروائية، وكان هذا العالم حتى ذلك الحين لا يستدعي سوى الواقعية المقتنة والوصفية: فالحضارة القبلية والعنيفة - التي تتأثر بأساطير التوراه وتتعارض في كل شيء مع الحداثة الحضرية ومقتنة في أغلب الوقت بالطليعة الصورية - هي المادة المفضلة لواحد من أكثر الكتاب جرأة في هذا القرن ، ويحل فوكنر ، عن طريق مشروعه نفسه التناقضات المحبوس فيها كتاب البول المحرومة من الإرث ؛ فقد نجح في إجهاض لغة التدرجات الهرمية الأدبية المفروضة ، وشرع في قلب خطير للقيم وعوض التأخير المتراكم للآداب التي كانت حتى ذلك الحين مستبعدة عن الحاضر الأدبي ، أي الحداثة الصورية، ومما لاشك فيه أن الكاتب الإسباني خوان بينيت كان من أوائل من فهمه ، ولكن من بعده، اعترف به كل كتاب "الجنوب" ، بالمعنى الواسع للكلمة ، من البرتغال مروراً بأمريكا الجنوبية أو أفريقيا ، بوصفه الذي أوحى لهم بأمكانية بلوغ واقع الأدب نون إنكار شيء من إرثهم الثقافي ، وتسمح الصلة التي تتضح دائماً للبعيد عن المركز ، رغم اختلاف اللغة والحقة والحضارة ، بالمطالبة به بوصفه سلفاً شرعياً ، ونرى أن آلية التماثل تعد واحدة بالنسبة لكل من جويس وفوكنر ، فلأن أعمالهم تحل - بطريقة جديدة تماماً ومتقنة - معضلة ومشكلات الكتاب المعوزين ، فمن ثم لا يمكن أن يدركها سوى المبدعين الذين يقفون في موقف مماثل ، ولكن بينما يطالب الروائيون المنبثقون عن

عوالم حضرية محرومة من أى إرث فى أغلب الوقت بجويس ، يعترف بفوكنر الكتاب القادمون من أقطار شديدة الريفية ، ذات هياكل ثقافية قديمة .

فوكنر فى إقليم ليون الإسبانى

" كان ويليام فوكنر هو سبب وجودى ككاتب ، فقد كان له أعظم الأثر فى حياتى " (٢٨) :
ويعد الدين الذى أعلنه خوان بينيت تجاه فوكنر والصلة التى يعترف بها دون مواربة وتربطه بأعمال الروائى الأمريكى وإعجابه المطلق بهذا الكاتب الذى تم اختياره أستاذاً فى الكتابة تمثيلاً غير عادى لتعقيد شبكات مرور الأدب ، وهذه الدقة فى الاختيار ، التى يعقب عليها عادة بلغة "التأثير" ، لا تمت بصلة بلقاء قدرى فى سماء الأفكار .

وعندما وصلت أعمال فوكنر إلى بينيت فى إسبانيا فى الخمسينيات، كانت قد قطعت شوطاً طويلاً فى الزمان والمكان فقد مضت عشرون عاماً فى الرحلة من المسيسيبي إلى مدريد ويطرق لا علاقة لها بالصدفة : ومرت بباريس، وقد قرأ بينيت فوكنر فى ترجمة فرنسية ، لا - كما يقول - بسبب شغفه الخاص بهذا البلد أو بهذه اللغة ، ولكن لأن فى هذه الفترة ، كان الحديث بالفرنسية والكتابة بها هما الضمان للوصول إلى أدب العالم بأسره - واكتشف حداثة الرواية الأمريكية، لا بمجرد ميل خاص ، ولكن لأن أعلى محافل النقد الفرنسى قد اختارت فوكنر منذ زمن بعيد، من بين مجموعة كبيرة ، كأحد مؤسسى الحداثة الروائية ، وبفعل موقع باريس المتميز، لا يسهل بينيت إلا منح كل الثقة للحكم الفرنسى ، وتناول أعمال فوكنر بوصفها أعمال كاتب كبير تم إقراره بالفعل ، ولكن الإلهام الذى استوحاه من هذه الأعمال - أكثر من أى أعمال أخرى - يرجع بطريقة بديهية إلى التطابق المدهش بين عالمين يفصل ظاهرياً بينهما كل شئ : جنوب الولايات المتحدة كما يراها فوكنر وإقليم ليون الإسبانى كما يراه بينيت ، وعندما يروى هذا الأخير بداياته كمهندس وكاتب، يشرح: "كنت فى منطقة لا أعرفها جيداً : فى شمال غربى إسبانيا، جنوب جبل كنتابريك ، فى إقليم ليون. Léon. كانت منطقة جد متأخرة وشديدة الكثافة السكانية فى ذلك الحين ، لم يكن هناك شئ ، لا طرق ولا كهرباء ، كان يجب عمل كل شئ : لقد سافرت كثيراً فى أكثر المناطق فقراً وتأخراً فى إسبانيا (٢٩) " ، والألفاظ التى استخدمها فاليرى لاريو لوصف مشهد فوكنر الأمريكى ، فى مقدمة الترجمة الفرنسية "بينما أحتضر" ، هى تقريباً نفس الألفاظ : "سيصاب القارئ دون شك بدهشة من الطابع الزراعى الخالص لهذا الريف الواسع ،

من غياب المدن الكبرى ومن التنظيم السيئ لطرق وخدمات الاتصال ومن ضعف كثافة السكان من الملاك المزارعين الذين تبدو حياتهم أكثر صعوبة من غالبية الريفيين والفلاحين والمزارعين في وسط أوروبا أو غربها " (٢٠) .

ويتسنى لنا بصورة جيدة رؤية المفهوم المستهلك "التأثر" وهو مفهوم بسيط وغير محدد ولا يتناسب لتفسير اللقاء بين فوكنر وبينيت ، ويعيداً عن إخفاء ما يدين به لفوكنر - كما يفعل غالبية الكتاب الذين "يتأثرون بغيرهم" فيحاولون المطالبة بأصالتهم ولا سيما إزاء العمل الذي استوحوا منه - قام بينيت بعرض بنوته وتأثره بفوكنر وأكد يوماً - في إشادة صريحة - التوازيات الممكنة (٢١) ، وأعلن عن دينه ليشرح بصورة أفضل طبيعة "اقتباساته" : فبغية وصف واقع مماثل ، استخدم ، بطريقة نفعية (وظيفية) (ولا بطريقة جمالية فقط، على سبيل المثال) ، عناصر مماثلة من حيث التعريف ، وتتضمن الصلة المعترف بها بين العاملين التكرار العملي لعناصر أسلوبية أو هيكلية، مما يستبعد المحاكاة البحتة "لأساليب" أدبية ، وقد لاحظنا بالطبع رغبة بينيت في أن تدور أحداث رواياته في منطقة ريجيون "Région" ، كما حدد فوكنر حركة كتبه داخل منطقة يوكناباتوفا Yoknapatoupha (وقد أعطى الاثنان خرائط طبوغرافية دقيقة لمنطقتيهما الخياليتين : فوكنر بالنسبة لمختارات مالكولم كويلي Malcolm Cowley ، فوكنر المحمول The Portable Faulkner ، وبينيت في "هيرمبروزاس لنزاس" (Herrumbrosas Lan-zas ، الذي نشر عام ١٩٨٣) ، نون الحديث بصورة بديهية عن التعقيد السردى واللاخطية الزمنية والخط التاريخي ... إلخ، ولاستبعاد قراءة خاصة تربط أعمال الكاتب الأمريكي بجنوب الولايات المتحدة وحده، يؤكد موريس إدجار كوندرو Maurice Edger Coindreau ، في مقدمته "للنخل المتوحش" (Palmiers Sauvages) على أن "مجال فوكنر الحقيقي هو الأساطير الأبدية ، وبصفة خاصة الأساطير التي أضفت عليها التوراة طابعاً شعبياً .. " (٢٢) ويتحدث بعد ذلك عن "البدائي الكبير، خادم الأساطير القديمة الذي يمثله ويليام فوكنر .. " (٢٣) ، ويلجأ بينيت هو الآخر إلى الأساطير، ولكن لتقديم سياق ثقافي مختلف ، ويخلط - في كل رواياته - بين الأساطير والعقائد الشعبية والخرافات والتقاليد القديمة ، للقيام بنوع من التحقيق السلالي، وباستخدامه الأساطير القديمة ، حتى ولو بصورة غير محددة أو إيحائية ، قام بترقية هياكل فكر الفلاحين المنعزلين في جبل كنتابريك وعممها : والجبل الخطير الذي يأخذ شكل المتاهة الذي يتصدر أماكن كتابة "ستعود إلى ريجون" (Tu reviendras à Region) ، والذي يراقبه حارس من الأشباح دائم الوجود ، يستدعى - نون إصرار - إله الجحيم

(هاديس Hades) وكل الجحيم المتأهى ، وهذه الطيور الغريبة ، وهى "جنس متدن من الكواسر" ، التى تهاجم الناس بغرس "سهم مخيف وحاد فى ظهورهم" ، تجعلنا نفكر فى حراس بعض الدوائر الجهنمية ، وبالتأكيد على العقائد والمخاوف والأساطير، يضع بينيت تأملاً طويلاً ومعقداً عن قدم بلاده وتأخرها ، المحكوم عليها بمعارك غامضة من أجل رهانات بالية : "وهنا فى حفرة ، [...] مات [...] الرجل الذى ، حاشداً جيشاً كاملاً، حاول - بحجة إهانة قديمة - خرق وعورة هذا الجبل وكشف السر الذى يحيط بتأخره" ^(٣٤) واللجوء إلى فكرة سحرية لا تمت بصلة بجعل هذا العالم الريفى مثالياً فقد تم معاملة هذا العالم بوصفه حافظاً للآثار الخالصة لثقافة وطنية : وهذا هو ما يدعم ، بانعكاسية غريبة أصبحت تون شك ممكنة بفضل الحديث عن الماضى الذى قام به فوكنر ، التساؤل السياسى والتاريخى عن التأخر أو الجمود الإسباني .

وسمحت الحرية التى حصل عليها بينيت من قراءة فوكنر بإيجاد الأسئلة الخاصة بإسبانيا، ويتعين بهذا المعنى فهم كل تحليلاته ، التى تبدو ظاهرياً ألقاراً (ومن ثم أدبية خالصة)، والتى تتسم - تون شك - بالتاريخية والعرقية، وتحاول فك رموز الهياكل القومية القديمة، وتحدث - على سبيل المثال - عن "رأس الملك سيوان، هو تقفز، كما تروى الأسطورة، إلى المياه نهر النورس [...] وجنون الشابة أفيزا Aviza، الذى فتح احشاء جثة والده ، [...] مما [حدد بصورة نهائية سلوك قرية محقرة وبائسة، تساق نحو الانهيار والتأخر وذلك بغية الحفاظ على السلطة الشرعية] ^(٣٥) وينفس الطريقة، اقترح خوان بينيت وجهة نظر استفزازية حول الحرب الأهلية ، ولا تتضمن كتبه أى أثر لهذه الأسطورة البطولية التى كانت نقطة انطلاق لكتب عديدة للمنفى الإسباني ، وتناول بينيت منذ أول كتاب له - وكذلك فى معظم رواياته بصورة أو بأخرى - الموضوع المحرم بامتيان ، والمؤسس لكل المواقف المتخذة فى العالم الفكرى الإسباني ونظرتة، الجديدة تماماً، للحرب ، هى نظرة مؤرخ ، ونبرته تتسم بالحسية والوصف والحيادية ، مستبعدة على حد سواء ، الجمهوريين والاشتراكيين ، ووجهة نظره الواقعية - التى لها جذور من السيرة الذاتية بما أن والده ، الذى كان جمهورياً ، لقي حفته فى مدريد على يد الجيش الجمهورى - كانت منفصلة تماماً عن المعيار الأدبى ، وأعلن هكذا بصورة واضحة مشروعه فى "ستعود إلى ريجون" ^(٣٦) : "وقد بدأنا فى رؤية الأمور بصورة واضحة فيما يتعلق بالحرب الأهلية فى منطقة ريجون عندما أدركنا أن الأمر يتعلق بأكثر من زاوية بنموذج مصغر للأحداث القارية" ، وعندما وصف بعد ذلك الالتزام الجمهورى

لمنطقة ريجون، كتب : "كانت منطقة ريجون جمهورية بسبب الإهمال أو النسيان ، وكانت ثورية بالسمع ومحاربة لا بروح من الانتقام تجاه نظام قديم ظاغ ، ولكن لشجاعته وبراعتها ، وهما صفتان نشأتا من ظرف طبيعي كئيب وممل " (٢٧) ، ويوصفه الحرب الأهلية على أنها إحدى المظاهر العديدة لتخلف إسبانيا " (٢٨) ، إحدى أفظع عواقب العزلة المقررة وفي نفس الوقت يتحملها بلد يخضع لأكثر الممارسات والعقائد قديماً ، فقد قام عام ١٩٦٧ ، في ظل حكم فرانكو نفسه ، بمعاينة المنطق التاريخي لقيام ديكتاتورية ، وهكذا كتب عن نوما Numa ، حارس جبل منطقة ريجون الملعون : "إنه لا يمد بأي مساعدة ولا يسمح على الأقل بأدنى تقدم ، فمعه ليس هناك سبيل للخلاص ، لا تنظروا إليه بفكر مسبق ، فهو ليس بنزوة للطبيعة ولا بنتيجة لحرب أهلية ، ربما أدت العملية المنظمة لديانة ، ارتبطت بالتنمية ، إلى هذه النتيجة : " شعب جبان وأنا أني وهمجي يفضل دائماً القمع على عدم اليقين ، كما لو كان عدم اليقين ميزة يختص بها الأثرياء " (٢٩) .

فوكنر في الجزائر

رشيد بوجدر - الذي حاول بالعربية القيام بنفس طراز عمل خوان بينيت على اللغة والثقافة الإسبانية ، طالب هو الآخر بالإرث الفوكنري بغية تجديد الأشكالية "القومية" للرواية الجزائرية والخروج من البديل اللغوي شديد البساطة (الكتابة بالفرنسية أو بالعربية) ، ولجأ بوجدر إلى حداثته روائية لم يسمح التقليد المدرسي، المنبثق عن الاستعمار بفرضه، وشرح قائلاً في لقاء: "أريد أن يكون بلدي حديثاً، وهو ليس كذلك الآن ، وفي أدبي - بالفعل - أشعر بشغف نحو حداثته الكتابة، ونحو الكتاب الذين يصنعون الحداثته في العالم ، سواء كانوا كتاباً معاصرين أو كتاب طليعة : مثل فوكنر ، حتى وإن كان قد لقي حتفه منذ زمن طويل ، لأنه ابتكر الحداثته الروائية ، وكذلك كلود سيمون ، وتجرى أحداث كل روايات كلود سيمون في منطقة بريبيان (Perpignan) وينتشر كل العالم السيموني من هذه المدينة الصغيرة أو هذه القرية الصغيرة ، وينفس هذه الطريقة ، كتب فوكنر كل شيء اعتباراً من جفرسون (Jefferson) ، وهي مدينة صغيرة تقع على نهر المسيسيبي ، ثم أجد نفسي في هذا المجال، وأطلق على ذلك رواية الجنوب وأشكل أنا نفسي جزءاً من رواية الجنوب ، وأريد أن أكون جزءاً منها ، والجنوب هو ما يقربني من كلود سيمون ، إنه الجنوب

لأنه يتحدث عن المرأة في الثلاثينيات في الجزائر ، بصورة دقيقة : السجن والحرية ... وهذا بالضبط هو نفس عالمي، العالم الذي ولدت فيه ، فوكنر يتحدث عن نفس هذه الأشياء: الجنوب والحشرات والتاموس، كل هذا .. " (٤٠) ، وتعد الإشارة إلى كلود سيمون ، الذي اعترف هو نفسه بدينه تجاه فوكنر ، طريقة لمضاعفة عملية الاستيلاء على الإرث الأمريكي. وتتضمن المطالبة بحدثة روائية تقدم كل وسائل التعبير عن واقع بلد، بون الوسائل البالية للمدرسة الطبيعية ، تأكيد استقلال أدبي وجمالي تام: فقد رفض بوجدر الإلحاقية السياسية للكتاب الجزائريين ، ليلتقي بالسياسة في ساحة أخرى، وهي الساحة الأدبية ، وهذا لا يعنى - على النقيض - الانفلاق في لا سياسية متنوقة للجمال ، فعززه خرق اللغة العربية من داخلها ، وقلب بديهيات لغة مرتبطة بالدين وبالحياة السياسية واحترامها التقليدي جدد بصورة عميقة الممارسات الأدبية القومية. واستخدم بوجدر أسلحة الكتاب المركزيين (خرق اللياقة الاجتماعية والدينية، الذي يعد أمراً يصعب أن يفرضه بوجدر اليوم في الجزائر كما كان صعباً بالنسبة لجويس في أيرلندا في العشرينيات) لتحويل ، من الداخل ، ممارسات أدب يعتقد أنه متحرر من القيود الاستعمارية بالاستخدام المعمم لنموذج سُردي ، والذي هو في الواقع مجرد تكرار لهيكل موروث من النماذج المدرسية "للكتابة الجميلة" الفرنسية : "لدينا أدب مربين ومعلمين [..] ويرى الكاتب الجزائري الأشياء بطريقة موضوعية وخارجية واجتماعية وأنثربولوجية ، ويتعين القول أيضاً بأن الاستعمار قد ساعده كثيراً وحده داخل هذا الإطار وصفق له .. وفي هذا الألب التربوي، نشعر بالرغبة في التعلم وفي إعطاء دروس " (٤١) والمشكلة - بالنسبة له - "تتلخص في إدانة القدسية"، ما يعتبره الشعب، بحق أو بغير حق، شيئاً مقدساً [..] والأمر يتعلق بقول أشياء جديدة باللغة العربية ، على سبيل المثال الجنس (٤٢) ، وعند ترجمة ثاني رواياته "ضربة شمس" (l'insolation) المنشورة في فرنسا إلى العربية قال : " تسبب ذلك في فضيحة كبيرة في ذلك الوقت في الجزائر [..] لأنني أدنت الكتاب المقدس ، لقد كتبت بنوع من التورية نص القرآن وهي تلك التورية التي كنا نقوم بها عندما كنا أطفالاً ، والتي يقوم بها كل طفل جزائري، عربي مسلم في المدرسة الابتدائية ، ومن ثم ، وصل كل الجانب المناوي وكل الشحنة المناوئة بصورة أدق باللغة العربية [..] لقد خرقت قوانين هذه اللغة ، وخرق قوانينها يعد أمراً هاماً بالنسبة لنا لأنها لغة شديدة التنزيه ، وشديدة الانفلاق في قنوات ، حتى إنه يستحب خرق قوانينها " (٤٣) .

وفي عام ١٩٧٥ تحدث كاتب ياسين بكلمات قريبة الصلة من كلمات بوجدرية ساعياً إلى تنويع الخطاب البلاغي المركزي الذي كان يميل إلى توجيهه إلى فوكنر الذي يعد نموذج الوحيد وإلى تفسير أهميته بالتقريب بين البلدين ، وقال "لنأخذ مثال كامو. مما لا يمكن إنكار كونه كاتباً ، ولكن كتبه عن الجزائر لها صدى زائف وأجوف [..] أما بالنسبة لفوكنر ، فهو يمثل هذا النمط من الأشخاص الذي أكرهه. إنه محتل، إنه متزمت أبيض اللون ، منبثق عن الولايات المتحدة . [..] والحق أن فوكنر عبقرى ، إنه سجين الأدب ، وكان من الصعب ألا أتأثر به ، ولا سيما أن الجزائر كانت نوعاً من أمريكا الجنوبية ، من جنوب الولايات المتحدة ، في الوقت الذي كنت أكتب فيه، مع هذه الأقلية القوية من البيض ، وهذه المشكلات التي كانت شديدة الشبه ، ومن ثم فهناك سبب لانبهارى بفوكنر ، ولكن الطريقة التي تم بها عرض تأثير فوكنر كانت تعسفية ، ومن الطبيعي أن يضع الناشر هذا على الغلاف ، وهذا شيء إيجابي لأن فوكنر مشهور جداً ، كان تأثير فوكنر شيئاً مريحاً ولكن يتعين شرحه ، وإذا ما تم شرحه بالصورة التي قمت بها للتو في بضعة كلمات ، لعادت الأمور إلى نصابها " (٤٤) .

فوكنر في أمريكا اللاتينية

وأصبح الروائي الأمريكي أيضاً حامل راية التحرر الأدبي لكتاب ما يسمى "بالطفرة" اللاتينية الأمريكية ، وكلنا يعلم أن أعماله كانت أساسية بالنسبة لجابرييل جارسيا ماركيز الذي شهد بذلك مراراً ، وكذلك بالنسبة لكاتب بيرو ماريو بارجاس يوسا الذي يؤكد على الطابع المؤسس للنص الفوكنري : " قرأت الروائيين الأمريكيين ، ولا سيما روائي "الجيل الضائع" - فوكنر وهيمنجواي وفيتزجيرالد ودوس باسوس - وخاصة فوكنر ومن بين الكتاب الذين قرأتهم في شبابي ، هناك واحد لا يزال حياً بداخلي ، لم أشعر بخيبة أمل أبداً وأنا أعيد قراءة فوكنر ، كما حدث لي أحياناً مع هيمنجواي . [..] ، إنه أول روائي قرأته بالفعل وفي يدي ورقة وقلم ، لأنني بهرت بتقنيته ، إنه أول روائي أحاول أن أعيد بناء أعماله بطريقة عقلية ، محاولاً الاستدلال ، في كتاباته ، عن التنظيم الزمني - على سبيل المثال - وعن تقاطع العامل الزمني والتاريخي وعن فواصل السرد وعن ملكته في سرد حكاية وفقاً لمنظورات متناقضة ، بطريقة تؤدي إلى خلق لبس ولغز وغموض وأثر عميق ، نعم ، فبالإضافة إلى أن الأمر يتعلق بأحد كبار روائي القرن العشرين ، فإن التقنية هي العنصر الذي بهرنى

عند فوكنر وأعتقد أنه، بالنسبة لكاتب لاتيني - أمريكي ، تشكل قراءة كتبه أمراً جدياً نافعاً في الفترة التي قرأتها فيه، لأنها تقدم لعبة ثمينة من التقنيات الوصفية القابلة للتطبيق في واقع - واقعنا - الذي يشبه بطريقة ما، الواقع الذي يصفه فوكنر، وهو جنوب الولايات المتحدة^(٤٥) ، فالصلة الجغرافية السياسية التي يؤكد عليها بارجاس يوسا هي التي استدل عليها بينيت وبوجدرة وهي الدليل على قرابة النسب في التركيب ، ولا تجعل من فوكنر مادة لإعجاب مبهم بأحد أكبر أعلام الحداثة الروائية ، بل تجعل منه رائداً ومبدعاً لحل نوعي سردي وتقني وشكلي ، يسمح بالمواساة بين أحدث جمالية والهياكل الاجتماعية والمناظر المعروفة بأنها الأكثر قدماً .

نحو ابتكار اللغات الأدبية

خلال التاريخ الطويل الذي قاد من تبعية الكتاب إلى تحررهم (حتى النسبي)، وخلال هذه العملية البطيئة لتراكم الموارد الأدبية التي سمحت بالابتكار التدريجي لحرية ونوعية أدبية ، وكان أثر الصراعات غير المؤكدة والصعبة (وأيضاً النادرة) هم الصراع المتعلق باللغة ، ولأن اللغة تمثل بصورة متصلة أداة سياسية وشعاراً قومياً ومادة للكتاب، فمن شأنها بسبب ازواجيتها المؤسسة التحول إلى أداة لخدمة أهداف قومية أو وطنية أو شعبية ، وتفسر هذه التبعية الأصلية إزاء المحافظ السياسية والقومية دون شك السبب في أن مجرد إعلان الانتماء والتبعية التي يمكن أن يسمح الكتاب لنفسهم بها في الأراضي الأكثر استقلالاً للجمهورية العالمية للآداب تأخذ شكل الشعار الذي تم تكراره مراراً وتكراراً : " وطني هو لغتي " ، وهو أسلوب صريح واقتصادي لإنكار القومية السياسية المبعدة في الأقطار الأكثر استقلالاً ، مع المطالبة بلغة مع ذلك تتصل بالامة .

وهذا ما يفسر أن المرحلة الأخيرة لتحرير الكتابة والكتاب، وآخر مطالبتهم بالحرية تمر - دون شك - بمرحلة تأكيد الاستخدام المستقل للغة مستقلة ، أي لغة أدبية نوعية ، لغة لا تخضع لأي قانون للتصويب النحوي أو حتى الإملائي (نعرف أن الدول هي التي فرضتها) ، ترفض الخضوع للمتطلبات المشتركة لسهولة القراءة الفورية ، وللاتصال السطحي ، لتخضع فقط للمتطلبات التي يعطيها الإبداع الأدبي نفسه .

وكان جويس ، فى "فينينجانز ويك" أول من انفصل عن شرط الخطية وسهولة القراءة الفورية والنحوية وأكد - بابتكاره متعدد اللغات - استخدام لغة نوعية ونشأتها ، وحذا آرتو شميدت جنوه ، مغيراً النظام السردى بتغيرات فى نظام الطباعة ، ولا سيما فى "ليل مطرز بالذهب" حيث يتوازى عدة أنماط من السرد فى نفس الصفحة .

ومؤخراً قدمت نفساوية تعيش وتكتب فى فرنسا - كاتالين مولنار Katalin Molnar اقتراحاً جديداً فى هذا الاتجاه ووقعت على محاولة اعتداء نوعى على اللغة القومية ، وبإدانتها الصريحة للأفكار المسبقة القومية : أى السياسية ، التى يقوم عليها الخضوع للنظام اللغوى ، اقترحت بطريقة ساحرة وفى الوقت نفسه هناوة ، لغة صوتية (أى لغة مكتوبة وشفاهية فى الوقت نفسه) نظرت فيها لضرورة الاستقلال الأدبى للغة الأدبية : "لقرون طويلة لم يكن هناك وجود للغات القومية الصحيحة . [..] كانت اللاتينية موجودة من جهة ، وهى اللغة العلمية ، ومن جهة أخرى اللغات القومية ، أى اللغات السوقية [..] ، وإذا لم يكن هناك حد أو فاصل بين اللغة الأدبية واللغة القومية السليمة ، فالهدف من ذلك هو إثارة المتعة لا تقديم لغة سليمة [..] وبالتالى ، يمكن استخدام أى أسلوب ، وتحقيق كل ما يمكن تحقيقه ، كل شئ ، فكل شئ مسموح به بصورة مطلقة ! فليس هناك أى قيود لاجتراء المعايير اللغوية . [..] كف عن التفكير فى وجوب حمايتك للغة القومية السليمة " (٤٦) .

وكان بيكيت - نون شك - هو الذى ، حتى ذلك اليوم ، أكثر من ابتكر لغة أدبية : فقد ابتدع الأشياء الأدبية من بين أكثر الأشياء التى يمكن تخيلها استقلالاً ، وشكل كل من موقفه كأيرلندى منفى فى باريس والطابع اللغوى الثنائى (فكان يكتب ويترجم لنفسه باللغتين) لأعماله ، المحرك الأكثر فاعلية لإدانة الهذيهيات اللغوية والسردية العادية ، وقاده بحثه الصارم والدقيق عن استقلال جنزى إلى الانفصال عن كل أشكال التبعية القومية الخاصة بالكتاب : الأمة بالمعنى السياسى بالطبع وكذلك المناقشات الخاصة بالتاريخ الأدبى القومى والخيارات الجمالية التى يملئها الحيز الأدبى القومى ، وأخيراً اللغة نفسها التى تم تصويرها كمجموعة من القوانين والقواعد التى تفرضها المحافل السياسية وتسهم فى إخضاع الكتاب للمعايير القومية للغة القومية .

ويتعين بهذا المعنى فهم اهتمام بيكيت الشيفوف لرسم برام فان فيلد : Bran Van Velde متجولاً عن الإشكالية التمثيلية للأدب ، اقتبس من الرسم إحدى ثوراته الكبرى فى فن التصوير وأحدث انقلاباً فى الفرضيات التى يركز عليها الفن الأدبى

بصورة طبيعية ، ومتابعاً العمل الذى بدأه جويس فى تفويض الصرح الواقعى ، أدان بيكيت تدريجياً ، وبصورة أكثر جذرية كل "آثار الواقع" التى يقوم عليها السرد الروائى ، وبرفضه فى البداية لفرضية الاستلاحة المكانية والزمانية ، ثم الشخصيات وحتى الضمائر ، عمل على ابتكار أدبى خالص ومستقل ، متحرر من معايير التمثيل التقليدى ، ويفترض هذا الاستقلال تنفيذ أنوات لغوية أو استخدام جديد للغة ، مستقل عن القيود غير النوعية لسهولة القراءة الفورية .

ولخلق الأنوات "التقنية" للتجريد الأدبى ؛ يتعين ابتكار مادة أدبية جديدة تسمح بهروب المعنى ، أى السرد والتمثيل والتوالى والوصف والديكور والشخصية نفسها ، وبإيجاز خلق لغة أدبية مستقلة ، أو على الأقل ، أكثر استقلالاً فى خيال الكاتب ، ويتمثل تحدى بيكيت فى إسكات المعنى - بقدر المستطاع - للوصول إلى الاستقلال الأدبى ، وهو التحدى الأكثر طموحاً والأكثر جنوناً فى تاريخ الأدب ، ومما لا شك فيه ، أن كتابه "رأس الاسوء" ^(٤٧) Cap au pire يشكل تجسيداً لمشروعه العظيم لكتابة تتسم بالاكتمال الذاتى ، تولد تركيباتها الخاصة ومفرداتها ونحوها ، وتبتكر حتى المفردات التى تتناسب مع منطق المكان الخالص لنص يرجع لنفسه الفضل فى إمكانية كتابته ، ومن المحتمل أن يكون بيكيت قد توصل للتجريد الأدبى ، فقد ابتكر مادة خالصة للغة ، مستقلة تماماً لأنها لا تشير إلى أى شىء سوى لنفسها .

ولتخليص الأدب من آخر أشكال التبعية ، انفصل عن فكرة اللغة المشتركة نفسها ، واتجه فى البحث عن أدب "اللا كلمة" ^(٤٨) ، ويعد - بون شك - الكاتب الذى ابتكر اللغة الأدبية الأكثر تحراً ، أى الأدب المتحرر من معنى الكلمة نفسها ، ولم يكتب بيكيت بالفرنسية ولا بالإنجليزية ، ولكن شكل مادته الجمالية انطلاقاً من إشكالياته الجمالية ، محدثاً بذلك - فى غموض تام - أول ثورة أدبية مستقلة بحق .

الهوامش

- (1) C. Fuentes, "Le Roman est-il mort?" Géographie du roman, op. Cit., p. 23.
- (2) Cité par C. Cymerman et C. Fell, Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours, op. Cit., p. 13 - 14.
- (3) Octavio Paz, La Quête du présent, op. Cit., p. 20.
- (4) Ibid., P. 23. Je Souligne.
- (5) لا أقدم هنا سوى دراسة جزئية عن بعض السلالات الهرطقية ، ويتعين في هذا الصدد إضافة خورخي لويس بورخس ، الذي يعترف به العديد من الروائيين المركزيين والبعيدون عن المركز كمعلم (ومن بينهم كيش) .
- (6) Cf. P. Casanova, "Usages politiques et littéraires de Dante", Beckett l'abstracteur, op. Cit., p. 64 - 80.
- (7) Samuel Beckett, Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, loc. Cit., p. 70 - 76.
- (8) جيامباتستا فيكو Giambattista Vico (١٦٦٨ - ١٧٤٤) ، مؤرخ ورجل قضاء وفيلسوف ولد في نابولي واستخدم أسلوباً مقارناً لدراسة تكوين وتطور وانحطاط الأمم ، ويقوم بدور نوع من القرين للكتاب والمفكرين المبعدين عن الحيز الثقافي الاجيرمانى.
- (٩) يعيد النقد تأكيد نفى أى صلة أو تأثير لجويس على شميدت وذلك تأسيساً على تصريحات الكاتب الألماني نفسه - والذي رفض أن يصنفه المعلقون في فئة "مقلدى جويس" - ويعد هذا النفى نوعاً من الخضوع لأحد القوانين الضمنية للعالم الأدبي والتي تقضى بعدم الاعتراف بكاتب بوصفه "كبيراً" إذ لم يثبت أنه "مبتكر"، أى إذا لم نستطع منحه شهادة "عذرية" تاريخية .
- (10) Cité par Claude Riehl et André Warynski, "Arno Schmidt", 1914 - 1979. Vade-mecum", Arno Schmidt, l'oeil de la terre, juin 1994, p. 10.
- (11) Arno Schmidt, Roses et Poireau, Paris, Maurice Nadeau, 1994. (trad. Par D. Dubuy, P. Pachet et C. Riehl).
- (12) Ibid., p. 45.
- (13) Ibid., "Calculs", p. 188.
- (14) Ibid., p. 198.

- (15) A. Schmidt, *Soir bordé d'or*, Paris, Maurice Nadeau, 1911 (trad. Par C. Riehl).
- (16) A. Schmidt, *Roses et Poireau*, op. Cit., p. 165 .
- (17) A. Schmidt, *Scènes de la vie d'un faune*, Julliard, coll. "Les lettres nouvelles", 1962 ,p. 115 - 116 (trad. Par J. C. Hèmery et M. Vallette).
- (18) A. Schmidt, *Brand's Haïde*, Paris, Bourgois, 1992 ,p. 64 (trad. Par C. Riehl).
- (19) J. Joce, *Essais critiques*, op. Cit., p. 81 .
- (20) A. Schmidt, *Scènes de la vie d'un faune*, op. Cit., p. 10 .
- (21) Henry Roth, *A la merci d'un Courant violent*, t. 111 *La Fin de l'exil*, Paris, Edition de l'Olivier, 1998 ,p. 85.
- (22) Ibid., p. 88 .
- (23) Ibid., p. 105 - 103. Je Souligne.
- (24) H. Roth, op. Cit., p. 104 - 105 .
- (25) Ibid., p. 101 .
- (26) En Français: *L'Or de la terre promise*, Paris, Grasset, 1989 (trad. L. Rosenbaum).
- (27) Valery Larbaud, "Préface", William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, Gallimard, 1934 ,p. 1 (trad. Par M. E. Coindreau).
- (28) J. Benet, entretien inédit avec l'auteur. Entretien A.
- (29) J. Benet. Entretien B.
- (30) V. Larbaud, "préface", op. Cit., p. II.
- (31) W. Faulkner, *Tu reviendras à Région*, Paris, éditions de Minuit, 1989, p. 384.
- (32) M. E. Coindreau, "Préface", W. Faulkner, *Les Palmiers sauvages*, Gallimard, 1952 ,p. 4 (trad par M. E. Coindreau) .
- (33) M. E. Coindreau, op. Cit., p. 5.
- (34) J. Benet, *Tu reviendras à Région*, op. Cit., p. 122.
- (35) Ibid., p. 295.
- (36) Ibid., p. 104.
- (37) Ibid., p. 105.
- (38) Dans "Trois dates, la Guerre civile espagnole. Question des stratégies", *La Construction de la Tour de Babel*, Noel Blandin éditeur, 1991 ,p. 71 - 98 (trad. Par M. de Iope), il évoque le "retard théorique" des militaires espagnoles.

- (39) J. Benet, *Tu reviendras à Région*, op. Cit., p. 293.
- (40) Entretien avec l'auteur, Nov. 1991 .op. Cit., p. 13.
- (41) Ibid.
- (42) Ibid., p. 11.
- (43) Ibid., p. 12 et 14 .
- (44) K. Yacine, "Le génie est collectif", propos recueillis par M. Djaider et K. Nekkouri –Khelladi, 4 avril 1975 .kateb Yacine. *Eclats de mémoire*, textes réunis et présentés par O. Corpet et A. Dichy avec la collaboration de M. Djaider, Paris, IMEC éditions, 1994, p. 61 - 62.
- (45) Mario Vargas Llosa, *Sur la vie et la politique*, entretiens avec Ricardo A. Setti, Paris, Belfond, 1989 ,p. 19 - 20 (trad. Par. J. Demeys).
- (46) Katalin Molnar, "Dlalang", *Revue de littérature générale*, 96/2, Digest, Paris, P. OL non paginé).
- (47) S. Beckett, *cap au pire*, Paris, Editions de Minuit, 1991 (trad. Par Edith Fournier). Voir aussi l'édition anglaise: *Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1983.
- (48) S. Beckett, "German letter of 1937 ."op. Cit.

العالم والسرّوال الأدبي

الزبون : خلق الله الأرض فى ستة أيام، وأنت، أنت لا يكفك الوقت لتفصيل
سرّوالى فى ستة أشهر.

الترزى : ولكن يا سيدى ، انظر إلى العالم، وانظر إلى سرّوالك.

صمويل بيكيت - العالم والسرّوال Le monde et le Pantalon

بينما سعى بيكيت إلى البعد عن التمثيلات التقليدية لأدب يعتبره - مثل كافكا -
"مستحيلاً" ، إلا أنه مارس - لوقت بسيط - فى نهاية الحرب ، النقد الفنى ، ولسعته
إلى وصف أعمال الإخوة فان فيلد وإعلاء قيمتها ، عدد كل الدروب الممكنة فى مجال
الأدب : "علينا ألا نتحدث عن النقد بمعناه الصحيح. إن أفضل طرق النقد هو أسلوب
نقد فرومينتان Fromentin وجروهمان Grohmann وماك جريفى McGreevy وسويرلندت
Sauerlandt، إنه أسلوب أمييال Amiel فى النقد [...] أو تطبيق علم الجمال العام مثل
لسنج ، إنه لعبة ساحرة أو نوع من الطرفة كما يفعل فازارى Vasari ومجلة هاربر
Harper's Magazine ، أو من تقديم كتالوجات متعلقة، مثل سميث أو من الاستفاضة فى
ثثرة سقيمة يشويها اللبس" .^(١)

ماذا يبقى إذن للنقد ؟ ربما يبقى له تحديداً إعادة هذه العلاقة المفقودة بين العالم
وسرّوال الأدب، وإعادة العلاقة التى تربط بين عالمين محكوم عليهما بالوجود بصورة
متوازية ، نون أى مجال للقاء ، ومنذ فترة طويلة، تخلت النظرية الأدبية عن التاريخ
مدعية ضرورة الاختيار بين هذين المصطلحين اللذين أمسيا متفردين وطاردين
لغيرهما: ألم يعنون رولان بارت Roland Barthes مقالة مخصصة لهذه المسألة " تاريخ
أم أدب " ^(٢) ، كما أدعت النظرية الأدبية أن صنع تاريخ للأدب يعنى التخلّى عن النص ،
أى عن الأدب بمعناه الحقيقى ، وتم الإعلان عن الأدب بوصفه استثناء والنص بوصفه
لا نهاية يستحيل بلوغها كأساسين لتعريف الحركة الأدبية نفسها ، ولدا استبعاداً

وطرداً أو بالأحرى - لاستخدام لغة الأدب المقدسة - ولدا تحريماً نهائياً للتاريخ ، الذى اتهم بعدم قدرته على الارتفاع فى سماء الأشكال الخالصة للفن الأدبى .

وتم الإعلان عن الوجودين "العالم" و"الأدب" بوصفهما غير قابلين للقياس ، وتحدث رولان بارت عن قارتين : "من ناحية العالم، تشابك أحداثه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية ، ومن ناحية أخرى العمل الأدبى وظاهرة الوحيد واتسامه بالازواجية لقبوله عدة تأويلات فى الوقت نفسه [-] ، وبين قارة وأخرى يتم تبادل بعض الإشارات والتأكيد على بعض التقارب ، ولكن تطورات دراسة كل من القارتين أساساً بطريقة مستقلة وذلك لعدم تطابق جغرافيتهما " (٣) .

والعقبة التى يتم عادة اعتبارها صعبة التجاوز لإقامة علاقة بين العالمين هى - التى تحدث عنها بارت - عقبة جغرافية ، تتعلق خاصة بالزمن، فيقول منظرو ومؤرخو الأدب إن الأشكال لا تتغير بنفس الإيقاع، فهى تتعلق "بزمن آخر" (٤) ، لا يمكن قياسه وفقاً لتاريخ العالم العادى ، وقد بدا ممكناً قلب مسألة "التاريخ التفاضلى" (٥) ، ووصف سبل ظهور زمن أدبى ، أى عالم يتم بناؤه وفقاً لقوانين تاريخ وجغرافية خاصة به ، و"ينفصل" هذا العالم عن العالم العادى ، ولكنه يتمتع باستقلال نسبى عنه ، أى يرتبط به بطريقة تناظرية ونسبية ، وبطريقة ما تم تحقيق حلم بارت الذى كتب عام ١٩٦٠ "يتمثل الحلم بصورة بديهية فى أن يكون لهذين العالمين أشكال متكاملة، ورغم بعدهما على الخريطة فيمكن عن طريق عملية نقل نموذجية، التقريب بينهما ومواءمتهما لبعضهما البعض، كما أعاد فيجنر Wegener لصق أفريقيا بأمريكا" (٦) .

ولكن كيف يتم تصور تاريخ كما كتب بيكيت : "لكل ما يتحرك ويعوم ويهرب ويعود ويتفكك ويتركب ، وماذا نقول عن هذه المسطحات التى تنزلق وهذه الحدود التى تهتز وهذه التوازنات التى تنهار من لا شيء ، والتى تنهار ثم يعاد بناؤها فى لمح البصر ؟ .. وأضاف : كيف لنا الحديث [-] فى هذا العالم نون أن يكون لنا وزن ولا قوة ولا ظل ؟ [-] هذا هو الأدب" (٧) وعلاوة على ذلك ، "كيف يمكن لنا تمثيل التغيير ؟ " ويستكمل : "التغيير النوعى ، لا التغيير الخاص بالأشكال والأنواع والأساليب فحسب ولكن الانفصالات والثورات الأدبية ؟ كيف يمكن ، بصفة خاصة فهم الأعمال الأكثر تفرداً فى الزمن ، نون إنكار تفرداها أو التقليل منه ؟ ويؤكد بيكيت على أن الفن "ينتظر إخراجاً من هذا الحيز" (٨) .

وكان تحقيق حلم بارت يفترض قلب رؤية الأدب العادية وتعليق العقيدة التي ترتبط به بطريقة طبيعية بنوع من الحقبة الخاصة بهوسرل Husserl ، وتحويل الأدب إلى شيء زمني لا يعنى تحويله إلى سلسلة من أحداث العالم وربط الأعمال بالتاريخ التاريخي العادي ، ولكن يعنى على العكس إدخاله في زمنية مزدوجة، فتسجيل تاريخ الأدب يعد عملاً غريباً يتمثل في إدخال الأدب في الزمن التاريخي وإظهار كيف يتفصل تدريجياً عنه، ليشكل في المقابل زمنيته الخاصة التي لم يتم إدراكها حتى يومنا هذا، وهناك تفاوت زمني بين العالم والأدب ، ولكن الزمن (الأدبي) هو الذي يسمح للأدب بالتححرر من الزمن (السياسي) ، ويتعبير آخر، يعد تكوين زمنية أدبية خالصة شرطاً لإمكانية تشكيل تاريخ أدبي للأدب (في مقابل - وبالرجوع إلى - "تاريخ الأدب التاريخي" الذي نادى به لوسيان فييفر^(١) Lucien Febvre وهذا هو السبب في ضرورة إعادة العلاقات التاريخية الأصلية بين الأدب والعالم ، وقد وضحنا أنها كانت ذات طبيعة سياسية وقومية - ولإظهار الكيفية التي يتفصل بها الأدب عن طريق عملية استقلال بطيئة عن القوانين التاريخية العادية ، وكنتيجة طبيعية لما سبق ، يمكن تعريف الأدب بوصفه شيئاً لا يمكن تحويله إلى تاريخ وفي نفس الوقت - وبصورة غير متناقضة - بوصفه شيئاً تاريخياً ، ولكن في تاريخية أدبية خالصة - وما أطلقنا عليه هنا نشأة الحيز الأدبي ما هو إلا العملية التي اخترعت بها - بطريقة بطيئة وصعبة ومؤلة وسط صراعات ومنافسات لا تنتهي - حرية الأدب، ضد كل الحدود الذاتية (السياسية ، والقومية ، واللغوية ، والتجارية ، والدبلوماسية) التي فرضت عليه .

ولتقديم هذا القياس غير المرئي والسري للزمن، كان علينا إظهار كيف كان ظهور زمن أدبي أصل تشكيل حيز أدبي، مزود بقوانينه الخاصة ، ويمكن أن يوصف هذا الحيز "بالدولية" لبنائه وتوحيده من خلال العلاقات (الصراعات والمنافسات) بين الأحياز القومية ولامتداده اليوم في العالم بأسره ، وهيكل الحيز العالمي، الذي يطلق عليه بارت جغرافيته هي جغرافية زمنية أيضاً : فكل حيز أدبي قومي - ومن ثم كل كاتب - ، يتم تحديد مكانه لا على مستوى المكان فحسب ولكن أيضاً على مستوى الزمان ، وهناك زمن أدبي يتم قياسه بخط جريئتش الأدبي ، يمكن بالنسبة له رسم خريطة العالم الجمالية ، والمكان الذي يسمح لكل شخص تقييم نفسه عن طريق المسافة الزمنية التي تبعده عن المركز .

ومن النتائج المباشرة لمجرد رسم الهيكل غير المتساوى لهذا الحيز جعل التمثيلات الأكثر عمومية للكاتب باطلة ، والكاتب شخص نقي، ليس له ارتباطات أو تاريخ ، وكان بارت يقول: كل ما هو إلهي يتسم بالخفة ، وإذا كان هذا العالم الأدبي قد تشكل بحق كنوع من الواقع الموازي فمن البديهي أن يحتل كل كاتب موقعاً مؤكداً فى هذا الحيز ، ويكتب بروسست فى نهاية "الزمن المسترد" : (Le Temps retrouvé) "لا يشعر الجميع أننا نحتل موقعاً فى الزمن فحسب ، ولكن هذا الموقع ، يقيسه الإنسان شديد البساطة بطريقة تقريبية كما يقيس الموقع الذى نحتله فى المكان" (١٠) ، ويتم تحديد موقع الكاتب مرتين فى علاقة الزمان والمكان الأدبية: مرة وفقاً لموقع الحيز الأدبي القومى الذى ينبثق منه ، ومرة وفقاً للموقع الذى يحتله داخل هذا الحيز القومى .

ويتعبير آخر - عند اقتراحى وصف الجمهورية العالمية للآداب أى نشأة حيز أدبي دولي وبنائه - حاولت فى الوقت نفسه وضع أسس تاريخ أدبي حقيقى، وتقديم مبادئ أسلوب جديد لتأويل النصوص الأدبية - ومن هنا كانت صعوبة المهمة: فقد افترض المشروع نفسه تغيير الرؤية فى كل وقت ، وشرح رؤية مجملة لما كان يمكن أن يبدو كتفصيل لا معنى له ، وشرح الأكثر تفرداً عن طريق المرور بما هو أكثر عمومية ، وتلك هى المشكلة التى تعرفت فيها على المشكلة التى تحدث عنها بروسست وهو يذكر فى نهاية "البحث عن الزمن المفقود" الصعوبات التى واجهها عند محاولاته الأولى لتنظيم مجمل الكتاب: "استطعت سريعاً إظهار بعض التصورات عن الكتاب ولم يفهم أحد منها شيئاً ، حتى الذين كانوا يؤيدون إدراكي للحقائق [..] حيونى لاكتشافها باستخدام "الميكروسكوب" ، بينما كنت على النقيض قد استخدمت "التلسكوب" لإدراك الأشياء ، باللغة الدقة بالفعل ، ولكنها كانت تقع على مسافة بعيدة، وكان كل منها يمثل عالماً ، وعندما كنت أبحث عن القوانين الكبيرة ، أطلقوا على اسم "المنقب عن التفاصيل" (١١) ، وهذا الانتقال الدائب بين الأكثر قرباً والأكثر بعداً ، بين ما هو جزئى وما هو كلى ، بين الكاتب الفريد والعالم الأدبي الواسع ، يفترض منطق ترميزى جديد ، يتسم فى الوقت ذاته بالتاريخية والتنوع - لسعيه إلى تقديم نص بما يتسم به من تفرد وأدبية ، فقرأه نص بطريقة أدبية وتاريخية فى الوقت نفسه ، هو وضعه فى الزمن الخاص به، وتحديد موقعه فى العالم الأدبي بالنسبة لخط جرينتش النوعى فقط .

بيد أن الزمن ، الذى يعد المنتج الوحيد للقيمة الأدبية - والذى تم تحويله إلى قدم وثقة وموارد وأدبية - يؤسس عدم تساوى العالم الأدبى ، فلا يمكننا الادعاء بخلق تاريخ أدبى حقيقى للأدب إلا عندما نأخذ فى الاعتبار عدم التكافؤ بين متصارعى اللعبة الأدبية وآليات السيطرة النوعية التى تظهر فيها ، فالأحياء الأدبية الأكثر قدماً هى أيضاً الأكثر تزوداً بالموارد ، أى أنها تمارس على مجمل الحيز الأدبى سيطرة لا جدال عليها ، وتعد فكرة أدب "خالص" ، محررة من التاريخ ، اختراعاً تاريخياً، فرض نفسه بوصفه عمومياً على مجمل العالم الأدبى بفعل المسافة التى تفصل أكثر الأحياء قدماً عن أكثر الأحياء حداثة (أى التى دخلت مؤخراً فى العالم الأدبى) .

ويمنع إنكار التاريخ وخاصة إنكار الهيكل غير المتساوى للحيز الأدبى فهم - وقبول - الفئات القومية والسياسية والشعبية بوصفها مؤسسة للأحياء الأدبية الفقيرة ، كما يمنع من هذا المنطلق فهم عدد من المشروعات الأدبية المنبثقة عن ضواحي الحيز الأدبى أو حتى - كما هو الحال بالنسبة لكافكا - بالاعتراف بهذه المشروعات بوصفها مشروعات أدبية ، ويعكس النقد "الخالص" - فى جهل تام - فئاته الجمالية الخاصة على النصوص التى يتسم تاريخها بتعقيد أكبر مما هو معروف عنها ، ففي قطب الأدب الخالص ، لا يتم تجاهل الفئات القومية والسياسية فحسب، ولكن يتم منذ البداية استبعادها من تعريف الأدب نفسه ، ويتعبير آخر : يتم تجاهل ورفض الهيكل الهرمى المتدرج للعالم الأدبى ، أى عدم المساواة الفعلية بين المشاركين فى اللعبة ، بنوع من العرقية نون أى تأنيب للضمير ، حيث سمحت الموارد الأكثر قدماً للأدب بالاستقلال من كل أشكال التبعية الخارجية ، وينكر كل من يشرعون للآداب بل ويتجاهلون التبعية السياسية والترجمات الداخلية والانشغالات القومية واللغوية وضرورة تشكيل تراث للدخول فى الزمن الأدبى ، كل هذه القيود النوعية التى تلزم مشروع وشكل الأعمال الأدبية القادمة من هوامش جمهورية الآداب ، وهذا ما يفسر أن الأعمال القادمة من أحياء بعيدة عن المركز الأدبى يتم إما رفضها بوصفها لا أدبية ، أى غير مطابقة للمعايير الخالصة للأدب ، وإما (وهذا ما يحدث نادراً) إقرارها مقابل خلافات كبيرة يتم اعتبارها مبادئ للإقرار ، فإنكار الهيكل الهرمى المتدرج والمنافسة وعدم تساوى الأحياء الأدبية يحول الإلحاقية المؤكدة للجهل العرقى إلى إقرار (أو رفض) عمومى .

ويظهر مثال كافكا أن هذه العرقية تأخذ - في أغلب الأحيان - شكل المغالطة التاريخية ، وبسبب إقرار كافكا بصورة كاملة بعد وفاته ، فإن هذه المغالطات التاريخية ترجع إلى المسافة التي تفصل بين الحيز الأدبي (والسياسي والفكري) الذي استطاع فيه كافكا إنتاج نصوصه والحيز الأدبي (والسياسي والفكري) "لاستقبال" أعماله ، ويدخوله في العالم الأدبي الذي أقره بعد ١٩٤٥ بوصفه أحد مؤسسي "الحدائق" ، فقد في الوقت نفسه كل خصائصه القومية والثقافية التي طمسها عملية التحول إلى العالمية ، وطبقت على أعماله المعايير الأدبية السائدة في خط جرينتش الأدبي ، أي في حاضر الأدب (الذي يعيد تحيينه كل جيل ثقافي يستولى على النص) : استقلال ، صورية ، تعدد معاني ، حدائق ، .. إلخ ، بينما أظهر إضفاء الطابع التاريخي على موقعه ومشروعه أنه كان بلا شك (أو اعتقد أو عاش بوصفه) كاتباً يعيش في بلد واقع تحت سيطرة : وبهذا الوصف ، يمكننا الاعتقاد - بطريقة منطقية ووفقاً لنفس النموذج الذي وصفناه للتو - بأنه كان يكرس عمله "للبحث" الدائب عن هوية إشكالية ، وشارك في تشكيل أدب قومي نوعي ، وأراد الإسهام - عن طريق نصوصه - في تحرر شعبه ووصوله إلى "القومية" ، وإذا كان كافكا بالفعل كاتباً لبلد "صغير" ، فقد كان مع ذلك معارضاً في كل شيء للصورية الأدبية ، وقرر سلك السبيل الجماعي والمشارك وهو يعرف دقائقه حق المعرفة ، بيد أن بديهية التدرجات الهرمية الأدبية التي فرضتها العرقية النقدية للأمم الأدبية الكبرى منعت الاعتراف بهذا النمط من المشاريع الأدبية بوصفه جديراً بأعلى فكرة عن الأدب .

والنموذج الدولي والتاريخي المعروض هنا ، ولا سيما معرفة الصلة التاريخية التي قامت منذ القرن السادس عشر بين الأمة والأدب يمكنه إعادة علة وجوده وتماسكه الجمالي والسياسي إلى المشروع الأدبي للكتاب البعيدين عن المركز ، ويفضل رسم خريطة العالم الأدبي وإثبات الازدواجية التي تفصل الأمم الكبيرة عن الأمم الصغيرة أدبياً ، يمكننا التخلّص من الأفكار المسبقة المرتبطة بالنقد الأدبي المركزي ، وتكرر نفس آلية رفض نوعية سياسية وتاريخية مع كل المبدعين المختلفين مثل إبسن وياسين وجويس وبيكيت وبينيت . ، ورغم اتباعهم خطوط سير جد مختلفة ، فهم يشتركون جميعاً في أنهم يدينون بالاعتراف بهم عالمياً لخلاف جسيم حول مشروعاتهم الأدبية ، ويطرحون بصورة نموذجية مسألة "صناعة" العالمية الأدبية .

والأمر لا يتعلق بالطبع ، بمعارضة إقرار كافكا عالمياً ، فبحثه الاستثنائي وموقفه الصعب أجبراه بلا شك على اختراع أدب دفع إلى أقصى مداه تساؤلاً عمومياً وذلك عن طريق خرق القوانين العادية للتمثيل الأدبي وخاصة التساؤل عن الهوية اليهودية بوصفها لا مفر منها للمصير الاجتماعي ، ويبد أن نزع الطابع التاريخي عن مبدأ الاعتراف المركزي قد هيا نوعاً من العمومية تقوم على التجاهل المقصود والمطالب به ؛ وهذا هو السبب في أن تطبيق أسلوب جديد لتأويل النصوص الأدبية ، يقوم على تاريخ أدبي متجدد هو الأداة التي لا غنى عنها لتشكيل عالمية أدبية جديدة ، ولا يتسنى لنا الوصول إلى المبدأ الحقيقي لعالمية مشروع أدبي إلا عن طريق فهم خاصيته الدقيقة .

ويمكن لهذا الكتاب التحول لنوع من السلاح النقدي يخدم كل البعيدين أدبياً (الواقعيين على المحيط الخارجي والمعوزين والمسيطر عليهم) ، وأتمنى أن تصلح قراعتي لنصوص دي بيليه وكافكا وجويس وفوكتنر لأن تكون أداة للصراع ضد بديهيات النقد المركزي وغروره وأحكامه ومتطلباته ، هذا النقد المركزي الذي يجهل كل شيء عن واقع عدم المساواة في دخول العالم الأدبي ، فهناك عمومية تهرب من المراكز عمومية سيطرة الكتاب الذين ، رغم اتخاذهم لأشكال تاريخية مختلفة ، لا ينتجون بصورة أقل نفس الآثار منذ أربعة قرون ، والثبات الغريب - الذي اكتشفته وأنا أعجب - للوسائل والصراعات والمطالبات والمنشورات الأدبية ، الذي يقود من دي بيليه إلى كاتب ياسين مروراً ببيتس ودانيلو كيش وبيكيت كان جديراً بحث كل من وصلوا "متأخراً" في العالم الأدبي على المطالبة - على نسق أسلافهم - ببعض الكتاب المتميزين للتاريخ الأدبي ولتعليل أعمالهم من حيث الشكل واللغة أو اهتماماتهم السياسية - القومية.

والأكثر من ذلك ، أن كلنا يعلم أنه منذ ١٥٤٩ - تاريخ نشر مبادئ الدفاع عن اللغة الفرنسية وتمثيلها - يدبر البعيدون عن المركز الأدبي أكبر الثورات النوعية ، التي تسهم في قلب كل الممارسات الأدبية ، وتغيير قياس حتى الزمن والحدثة الأدبية : وأذكر في هذا الصدد الثورات التي قام بها : رويين داريو ، وجورج براندز ، وماريو دي أندراد وجيمس جويس ، وفرانز كافكا بوصمويل بيكيت ، ووليام فوكتنر متمنية أن يكون هذا الكتاب قد كتب لقراءه وعن طريقهم ، أود أن أستطيع أن أكتب مثلاً فعل بروسست في نهاية "البحث" : "كنت أفكر [-] في كتابي ، وسوف يكون مجافياً للدقة أن أقول وأنا أفكر فيمن سيقراؤه - من قرائي - لأنهم لن يكونوا - في رأيي - قرائي ، ولكن قراء

أنفسهم ، فكتابي ليس سوى هذه المرآة المكبرة ، مثل التي يعطيها بائع النظارات إلى المشتري ، فكتابي الذي سأعطيهم بفضله طريقة قراءة ذاتهم ، حتى إنني لن أطالبهم بمدحى أو ذمى ؛ ولكن فقط سأطالبهم بأن يقولوا لى إذا ما كان هذا جيداً ، إذا كانت الكلمات التي يقرأونها فى أنفسهم هى نفسها التي كتبتها " (١٢) .

الهوامش

- (1) Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon Littéraire*, op. Cit., p. 8 - 9.
- (2) Roland Barthes, *Histoire ou littérature, Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 145 - 167.
- (3) Ibid., p. 148.
- (4) M. Fumardi, *Trois Institutions Littéraires*, Paris, Gallaimard, 1994, p. X 11.
- (5) Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 239.
- (6) R. Barthes, loc. Cit., p. 148,
- (7) S. Beckett, *Le Monde et le Pantalon littéraire*, op. Cit., p. 33 .
- (8) Ibid., p. 10 - 11.
- (9) Lucien Febvre, « Littérature et vie sociale. De lançon à Daniel Mornet .Un renoncement ? » *Annales d'histoire sociale*, 111,1941.
- (10) M. Proust, *le temps retrouvé. A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, t. VIII, p. 440.
- (11) M. Proust, op. Cit., p. 434.
- (12) M. Proust, op. Cit., p. 424 - 425.

المحتويات

5	تقديم
9	الوحدة الزخرفية فى البساط
	الجزء الأول - العالم الأدبى
17	الفصل الأول : مبادئ تاريخ عالمى للأدب
20	بورصة القيم الأدبية
25	سمة الأدبية
28	المواطنون العالميون ومتعدى اللغات
31	باريس : مدينة أدب
42	الدعائم القومية للأدب
44	نزع الطابع السياسى
48	أسلوب جديد للتفسير
59	الفصل الثانى : اختراع الأدب
62	كيفية ابتلاع اللغة اللاتينية
71	معركة اللغة الفرنسية
77	عبادة اللغة
81	إمبراطورية اللغة الفرنسية
89	ثورة هيردر
103	الفصل الثالث : الحيز الأدبى العالمى
106	دروب الحرية
109	خط جرنتش أو الزمن الأدبى

125 القومية الأدبية
129 كتاب قوميون وكتاب نوابيون
136 أشكال السيطرة الأدبية
153 الفصل الرابع : صناعة العالمية
154 العاصمة وقرينها
160 الترجمة بوصفها عملية لإخفاء الصبغة الأدبية
164 ألعاب اللغات
174 جائزة العالمية
179 عرقيات
183 إبسن في إنجلترا وفرنسا
195 الفصل الخامس : من الدولية الأدبية إلى العالمية التجارية
	الجزء الثاني - حركات التمرد والثورات الأدبية
209 الفصل الأول : الآداب الصغيرة
215 العوز الأدبي
224 التبعية السياسية
231 جماليات قومية
234 كافكا أو الارتباط بالسياسة
245 الفصل الثاني : المنخرطون
249 نايبول ، التماثل المحافظ
252 هنري ميشو ، ماهية الأجنبي

255 سيوران : من عيوب المولد فى رومانيا
257 راموز ، الانحراط المستحيل
261 الفصل الثالث : المتمردون
265 العادات الأدبية للشعب
267 حكايات وأساطير وشعر مسرح قومى
273 جمع الإرث
276 استيراد النصوص
286 إنشاء العواصم
288 نولية الأمم الصغيرة
299 الفصل الرابع : مأساة الرجال المترجمين
304 سارقو النار
309 ترجمات الليل
311 حركة انتقال
313 كافكا ، مترجم من اليديشية
318 مبدعو اللغات
325 الشفاهية الأدبية
328 ماكونايما أو المناهضة الكاموواس
339 اللغة المهجنة السويسرية
351 الفصل الخامس : النموذج الأيرلندى
353 بيتس وابتكار التقليد

355	الرابطة الغالية ، وإعادة تشكيل لغة قومية
358	ج . م . سينج ، الشفاهية المكتوبة
358	أوكيسي ، المعارضة الواقعية
360	جورج برنارد شو ، الاستيعاب اللندني
362	جيمس جويس وصمويل بيكيت أو الاستقلال
367	نشأة حيز أدبي وبنائه
373	الفصل السادس : الثوريون
378	دانتى والأيرلنديون
379	العائلة الجويسية ، أرنو شميدت وهنري روث
		ثورة فوكنر ، وبينيت ، وبوجدر ، وباسين ، وبارجاس يوسا ،
385	وشموازو
393	نحو ابتكار اللغات الأدبية
399	العالم والسروال الأدبي

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كورين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كارييتكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : مصد معتصم وعبد الجليل الأزني وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائي فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العناني
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارنر	ت : بكر عباس
٢٥ - مشوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم النسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	بيفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكتز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحدث	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	أن سكمتون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت : علف أحمد / إبراهيم قحى / محمود ملج
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - الذهب المزوج	أوكتايفو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألوس هكسلي	ت : مارلين تانرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج نيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد يرادة وعثمانى الجلود ويعصف الأشكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينيا ليمتى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التبعي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز ودوجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل نمرdash
٥٣ - الراما والتعليم	أ . ف . النجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء الطم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد مهيوم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتن	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميت	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لغة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكمل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الطيم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا المعجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روبرجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد هشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حصين محمود

٧٢ - السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكتز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومي
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - جاك لاكن وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولة : نظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد القانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرفاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شبيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مصرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الصبوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتونى جينز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتّاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
الإسبانيونأمريكي المعاصر	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٣ - محدثات العولة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٤ - الحب الأول والصحية	أنطونيو بوويرو بايخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني	قصص مختارة	ت : إينوار الخراط
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠٠ - مصاطة العولة	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحو
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإبريسى
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الوهاب المؤتب	ت : محمد بنيس
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكوى
١٠٤ - أوروبا ماهوجنى	جيرار جيتيت	ت : عبد العزيز شبيب
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	د. ماريا خيسوس روبيرامتى	ت : أشرف على دعور
١٠٦ - الأدب الأندلسى	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر		

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت . محمود على مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت . هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم التامى	حسنه بيجوم	ت . منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حصاد كونجى وسكان المستنق	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سميرة رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت . ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الليل الصغير فى كلبة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية	نيتل الكسنفر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بليغ
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديشى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الألب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندز فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد م. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : منحر توفيق
١٣٧ - منكرات ضابط فى الحلة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	إيفيلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريسيفال	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورمستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التطور فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السميرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جوالونوى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فويتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	ت : على عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد مورست	ت : عبد الغفار مكارى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برول	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتوريك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوبيت فيرمو	ت : مى التلمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برول	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحي
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومي
١٦١ - من المسرح الإسباني	الخانثرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسبوى	ت : صلاح عبد العزيز محبوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جورجون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوثير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ. ن. افانا سيفا	ت : سهير المصانفة
١٦٦ - العلاقات بين التينين والطمانين في إسرائيل	يشعياهو ليتمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - في عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتبيرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصه إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : نسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزْرَج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	الفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد القانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ - الكلام وأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحتامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مضطرب من نقد الأنجلو-أمريكي	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إدوين إمري وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندواى	ت : جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد الطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبيروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب البنينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	الطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شانزار	ت : أحمد محمود هويدي
٢٠٥ - الجينات والضموب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهبولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقي	رامون خوتاسنير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوربان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مشروبات حكيم سنائى	سنائى القرنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فرينان بوسومير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدي عبد الغنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان	مرزيان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - سرمد قديم تلحين خى رجل عبد النصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جبينة المنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جينز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت تلمه إبراهيم بيك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طبيعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - رايرلا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كارلو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهولوية في الكون	باري باركر	ت : علي يوسف علي
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيش	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر	بول فيرايتر	ت : السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارشيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد علي البريرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مازق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير إبراهيم العمري
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينز	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	آرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام في السودان	ج. سينسر تريمينجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزي ج ١	جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادي	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربي مديولى أحمد
٢٣٩ - العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامي حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - في انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الفموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبي
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أنيس	ت : توفيق علي منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرشيا ماركث	ت : علي إبراهيم علي منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر	ولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جورجون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : علي بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومي
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجوى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجوى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكاوت	ديف روينسون وجودي جروفز	ت . إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريز	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني	نخبة	ت : قاروجان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٢	جورجون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إيوارد منوثا	ت . محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : علي يوسف علي
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلي	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عروكي
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج٢	جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقي جلال
٢٧٢ - الأنيرة الأثرية في مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بريارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود علي مكي
٢٧٥ - ت. س. إليوت شاعرًا ونقادًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمساني
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزي
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر موندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الأنثى الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وأخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفريوس الأعلى	مولانا عبد الطيم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان رواقو	ت : علي اليمبي
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامي	حسن نظامي	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعولة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وأخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم اللغة والترجمة	جورج موبان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج١	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج٢	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للآداب العربي	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	يوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وايم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوي
٢٩٧ - فن التحوين اليونانية والسوريلانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهواني	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مناساة العيد	أبو بكر تفاقاويليوه	ت : مصطفى حجازي السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد قزاد
٣٠٠ - أسطورة برومثيروس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيري وبهاء جاهين
٣٠١ - أسطورة برومثيروس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيري ومحمد الجندي
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بوذا	جين هوب ويرون فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروريزو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقد الكانطي للتاريخ	جان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد يابيتو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمخ	انجوس جيلاتي	ت : جمال الجزيري
٣١٠ - يونج	ناجي هيد	ت : محيي الدين محمد حسن
٣١١ - مقال في المنهج الفلسفي	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دي بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعفيدي
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعي
٣١٥ - جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو	ت : كاميليا صبحي
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ - بلا غد	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الآب الرئيس في السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور دريدا	جايتو ياسييفاك وكريستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى بروفنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - وجهات نظرية في تاريخ الفن الغربي	دبليو. إيوجين كلينياور	ت : خالد مقلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يوناني قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدي	ت : محمود سلامة علاوي
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كريستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق علي منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

- ٢٢٠ - كل شيء عن التمثيل الصامت مارفن شيرد
٢٢١ - عندما جاء السريين ستيفن جراي
٢٢٢ - رحلة شهر العسل وقصص أخرى نخبة
٢٢٣ - الإسلام في بريطانيا نيل مطر
٢٢٤ - لقطات من المستقبل آرثر س. كلارك
٢٢٥ - عصر الشك ناتالي ساروت
٢٢٦ - متون الأهرام نصوص قديمة
٢٢٧ - فلسفة الولاء جوزايا رويس
٢٢٨ - نظرات حثرة وقصص أخرى من الهند نخبة
٢٢٩ - تاريخ الأدب في إيران ج٢ علي أصغر حكمت
٢٣٠ - اضطراب في الشرق الأوسط بيرش بيربيروجلو
٢٤١ - قصائد من رلكه راينر ماريا رلكه
٢٤٢ - سلامان وأبسال نور الدين عبد الرحمن بن أحمد
٢٤٣ - العالم البرجوازي الزائل نادين جورديمر
٢٤٤ - الموت في الشمس بيتر بلانجوه
٢٤٥ - الركض خلف الزمن بونه نداني
٢٤٦ - سحر مصر رشاد رشدي
٢٤٧ - الصبية الطائشون جان كوكتو
٢٤٨ - المتصوفة الأولون في الأدب التركي جا محمد فؤاد كوبريلي
٢٤٩ - دليل القارئ إلى الثقافة الجادة آرثر والدرون وآخرين
٢٥٠ - بانوراما الحياة السياحية أقلام مختلفة
٢٥١ - مبادئ المنطق جوزايا رويس
٢٥٢ - قصائد من كفافيس قسطنطين كفافيس
٢٥٣ - الفن الإسلامي في الأندلس (منسية) باسيليو بابلون مالدونالد
٢٥٤ - الفن الإسلامي في الأندلس (نباتية) باسيليو بابلون مالدونالد
٢٥٥ - التيارات السياسية في إيران حجت مرتضى
٢٥٦ - الميراث المر بول سالم
٢٥٧ - متون هيرميس نصوص قديمة
٢٥٨ - أمثال الهوسا العامة نخبة
٢٥٩ - محاورات بارمنديس أفلاطون
٢٦٠ - أنثروبولوجيا اللغة أندريه جاكوب ونويلا باركان
٢٦١ - التصحر - التهديد والمجابهة ألان جرينجر
٢٦٢ - تلميذ باينبرج هاينرش شبورال
٢٦٣ - حركات التحرير الأفريقي ريتشارد جيسون
٢٦٤ - حادثة شكسبير إسماعيل سراج الدين
٢٦٥ - سنم باريس شارل بودلير
٢٦٦ - نساء يركضن مع النتاب كلاريسا بنكولا
- ت : سامي صلاح
ت : سامية دياب
ت : علي إبراهيم علي منوفي
ت : بكر عباس
ت : مصطفى فهمي
ت : فتحي العشري
ت : حسن صابر
ت : أحمد الأنصاري
ت : جلال السعيد الحفناوي
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : فخرى لبيب
ت : حسن حلمي
ت : عبد العزيز بقوش
ت : سمير عبد ربه
ت : سمير عبد ربه
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : جمال الجزيري
ت : بكر الحلو
ت : عبد الله أحمد إبراهيم
ت : أحمد عمر شاهين
ت : عطية شحاتة
ت : أحمد الأنصاري
ت : نعيم عطية
ت : علي إبراهيم علي منوفي
ت : علي إبراهيم علي منوفي
ت : محمود سلامة علاوي
ت : بدر الرفاعي
ت : عمر الفاروق عمر
ت : مصطفى حجازي السيد
ت : حبيب الشاروني
ت : ليلى الشرييني
ت : عاطف معتمد وآمال شاور
ت : سيد أحمد فتح الله
ت : صبري محمد حسن
ت : نجلاء أبو عجاج
ت : محمد أحمد حمد
ت : مصطفى محمود محمد

ت : البراق عبد الهادي رضا	٢٦٧ - القلم الجريء	نخبة
ت : عابد خزندار	٢٦٨ - المصطلح السردى	جيرالد برنس
ت : فوزية العشماوى	٢٦٩ - المرأة فى آنب نجيب محفوظ فوزية العشماوى	
ت : فاطمة عبد الله محمود	٢٧٠ - الفن والحياة فى مصر الفرعونية كليلا لويت	
ت : عبد الله أحمد إبراهيم	٢٧١ - المتصوفة الأولون فى الأدب التركى ج٢ محمد فؤاد كويرلى	
ت : وحيد السعيد عبد الحميد	٢٧٢ - عاش الشباب	وانغ مينغ
ت : على إبراهيم على منوفى	٢٧٣ - كيف تعد رسالة دكتوراه	أميرتو إيكو
ت : حمادة إبراهيم	٢٧٤ - اليوم السادس	أندريه شديد
ت : خالد أبو اليزيد	٢٧٥ - الخلود	ميلان كونديرا
ت : إدوار الخراط	٢٧٦ - الغضب وأحلام المسنين	نخبة
ت : محمد علاء الدين منصور	٢٧٧ - تاريخ الأدب فى إيران ج٤	على أصغر حكمت
ت : يوسف عبد الفتاح فرج	٢٧٨ - المسافر	محمد إقبال
ت : جمال عبد الرحمن	٢٧٩ - ملك فى الحديقة	سنيل بات
ت : شيرين عبد السلام	٢٨٠ - حديث عن الخسارة	جونتر جراس
ت : رانيا إبراهيم يوسف	٢٨١ - أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك
ت : أحمد محمد نادى	٢٨٢ - تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار
ت : سمير عبد الحميد إبراهيم	٢٨٣ - هدية الحجاز	محمد إقبال
ت : إيزابيل كمال	٢٨٤ - القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل
ت : يوسف عبد الفتاح فرج	٢٨٥ - مشترى العشق	محمد على بهزادراد
ت : ريهام حسين إبراهيم	٢٨٦ - دفاعاً عن التاريخ الألبى النصى	جانيت تود
ت : بهاء جاهين	٢٨٧ - أغنيات وسوناتات	جون دن
ت : محمد علاء الدين منصور	٢٨٨ - مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى
ت : سمير عبد الحميد إبراهيم	٢٨٩ - من الأدب الباكستاني المعاصر	نخبة
ت : عثمان مصطفى عثمان	٢٩٠ - الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة
ت : منى الدروبي	٢٩١ - الحافلة الليلية	مايف بينشى
ت : عبد اللطيف عبد الحليم	٢٩٢ - مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانزا
ت : نخبة	٢٩٣ - فى قلب الشرق	نبوة لويس ماسينيون
ت : هاشم أحمد محمد	٢٩٤ - القرى الأربع الأساسية فى الكرن	بول ليفيز
ت : سليم حمدان	٢٩٥ - آلام سياوش	إسماعيل فصيح
ت : محمود سلامة علاوى	٢٩٦ - السافاك	تقى نجارى راد
ت : إمام عبد الفتاح إمام	٢٩٧ - نيتشه	لورانس جين
ت : إمام عبد الفتاح إمام	٢٩٨ - سارتر	فيليب تودى
ت : إمام عبد الفتاح إمام	٢٩٩ - كامى	ديفيد ميروفتس
ت : باهر الجوهري	٤٠٠ - مومو	مشتياثيل إندره
ت : معنوح عبد المنعم	٤٠١ - الرياضيات	زيادون ساردر
ت : معنوح عبد المنعم	٤٠٢ - هوكنج	ج . ب . ماك ايقوى
ت : عماد حسن بكر	٤٠٣ - ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم

٤٠٤ - تعويذة الحسى	بيفيد إبرام	ت : ظبية خميس
٤٠٥ - إيزابيل	أندريه جيد	ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ - المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٤٠٧ - الألب الإسباني للطصير بقلم كلبه	أقلام مختلفة	ت : طلعت شاهين .
٤٠٨ - معجم تاريخ مصر	جوان فونشركنج	ت : عنان الشهاوى
٤٠٩ - انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة
٤١٠ - خلاصة القرن	كارل يوبر	ت : الزواوى بفورة
٤١١ - همس من الماضى	جينيفر أكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ٢	ليفى بروفنسال	ت : نخبه
٤١٣ - أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ - الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوف	ت : أمل الصبان

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩٠٥٧ / ٢٠٠٢



أيًا كان ما يقال عن أسطورة الأدب الذهبية؛ فالحق أنه توجد صناعة قوية وغير مرئية للأدب العالمي، وتتمتع هذه «الجمهورية العالمية للأدب» بخط جرينتش خاص بها تقاس عليه جودة الأعمال الأدبية وحداثها، ويرسم هذا الكتاب تاريخ هذا العالم الأدبي، ويصف بنيانه.

بيد أن بلد الأدب ليس بالجزيرة المسحورة للأشكال الخالصة؛ فهو عالم يسود فيه الظلم، أراضٍ يخضع فيها الأكثر عوزًا من الناحية الأدبية لعنف غير مرئي. وتاريخ الأدب العالمي - الذي نقدمه هنا - هو أيضًا تاريخ المتمردين والثوريين الذين نجحوا في خرق قانون الأدب وانتزاع حريتهم ككتاب بفضل ابتكارهم لأشكال جديدة. وهكذا فإن القراءة الجديدة لنصوص كافكا وجويس وفوكنر وبيكيت، وكذلك أرنو شميدت وإبسن وكاتب ياسين وراموز وميشو ونيبول وخوان بينيت وغيرهم من الكتاب «البعيدين عن المراكز الأدبية» يمكن أن يوفر الأسلحة النقدية لكل من يتمرد على بديهيات حراس القانون الأدبي واستعلائهم.

غلاف: إيناس حسنى
لوحة: سولزبريتو

Bibliotheca Alexandrina



0447576

LE 22.0